

आपण

लोक प्रकाशन

ई चक्र दिवसी

सर्वाधिकार प्रकाशकाधीन हैं

प्रथम संस्करण १९९९

मूल्य १५.००

मुद्रक :

अशोक प्रिंटिंग प्रेस दिल्ली

प्राक्कथन

मानव-वृत्तियों की विकसनशील अनन्तता साहित्य में निरन्तर नूतन उत्थानों को जन्म देती रहती है। साहित्य का नियन्ता किंवा आलोचक इन उत्थानों की गति-विधियों का निरीक्षण-परीक्षण कर उनके स्वरूप का निर्धारण करता है। आलोचक का यह कार्य इतना जटिल है कि उसे प्रत्येक क्षण अत्यन्त जागरूक रहकर अग्रसर होना पड़ता है, तनिक से भी प्रमाद से वह अपने पद-गौरव से स्वलित हो सकता है। यही कारण है कि साहित्य के परीक्षक का कार्य जहाँ एक ओर उसके यश-स्तम्भ का विधायक है, वही दूसरी ओर, प्रमाद की स्थिति में, खतरे से भी खाली नहीं।

साहित्य-परीक्षा का यह कार्य अभी भी चला आ रहा है, जब से सर्जनात्मक साहित्य प्रकाश में आया। साहित्य ज्यो-ज्यो नये मोड़ ले रहा है, त्यों-त्यों यह परीक्षण-कार्य गुरुतर होता जा रहा है। किन्तु फिर भी सहृदय पाठक की सुविधा के लिए सशक्त हाथ इस कार्य को निरन्तर सम्पन्न कर रहे हैं। साथ ही आज की उच्चस्तरीय परीक्षाओं ने भी इस कार्य में एक अदृष्टपूर्व गति का आधान कर दिया है। परीक्षार्थियों की कठिनाइयों को दूर करने के लिए नैकविध आलोचना प्रकाश में आ रही है।

वृहत् साहित्यिक निबन्ध इसी दिशा में एक विनम्र प्रयास है। आज हिन्दी का अध्ययन-अध्यापन अद्भुत प्रगति पर है—दिन पर दिन हिन्दी-साहित्य के समक्ष नयी नयी समस्याएँ आ रही हैं और उच्चस्तरीय कक्षाओं के परीक्षार्थियों को इन समस्याओं का सामना करना पड़ रहा है। ऐसी स्थिति में इस बात की बहुत बड़ी आवश्यकता थी कि कोई एक ऐसी पुस्तक प्रस्तुत की जाय, जिसमें इन व्यापक समस्याओं का बौद्धिक स्तर पर समाधान मिल जाय। यो तो हिन्दी-साहित्य के विभिन्न विषयों पर ऐसी अनेकों पुस्तकें प्रकाश में आ चुकी हैं जिनमें एक अथवा कतिपय गिनी-चुनी समस्याओं का समाधान प्रस्तुत किया गया है, किन्तु अद्यतन एक भी ऐसी पुस्तक प्रकाशित नहीं हुई है जिसमें परीक्षार्थी को सभी समस्याओं का समाधान मिल जाय और उसे इवर-उधर न भटकना पड़े। भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्र, भाषा-विज्ञान तथा हिन्दी-साहित्य का इतिहास इत्यादि। प्रायः सभी पक्षों का इसमें सन्निवेश कर दिया गया है। यह विषय वैविध्य निस्सन्देह उच्च कक्षा के छात्रों का व्यापक रूप में

वय-प्रदर्शन कर सकेया ऐसी भाषा स्वाभाविक ही है। वही सुख होते हुए भी परिनिष्ठित रही गयी है जिससे परीक्षार्थी उच्चस्तरीय वही से भी अवगत हो सकें।

जहाँ तक छात्रवर्ग का प्रश्न है उनके सुखबोध को ध्यान में रखते हुए ये निबन्ध इस दृष्टि से लिखे गये हैं कि उन्हें साहित्य-जगत् में प्रचलित तथा प्रतिष्ठित वस्तु का ज्ञान भी हो और उनमें मौलिक चिन्तन की प्रवृत्ति भी उत्पन्न हो सके। इसीलिये शुष्क वस्तु का परिचय देते हुए भी मौलिक चिन्तन की अवहेलना नहीं की गई है। प्रस्तुत निबन्धों की रचना में जिन विद्वानों के ग्रन्थों से सहायता ली गई है उनके प्रति आभार प्रदर्शित करना लेखकों का परम कर्त्तव्य है। साथ ही प्रकाशन की धीमटा में कतिपय निबन्ध अन्य विद्वानों से भी शिक्षा लिये गये हैं। भाषा है यह निबन्ध-समूह अपने विषय-वैशिष्ट्य द्वारा जहाँ एक ओर ज्ञानों के ज्ञान की परिधि का विस्तार कर उन्हें परीक्षोपयोगी सामग्री प्रदान करेगा वहाँ दूसरी ओर उनमें मौलिक चिन्तन तथा विज्ञासाधुति जमाएगा। यदि छात्रगुरु तथा विद्वज्जन इन निबन्धों से उपकृत हो सके तो भव्यकृत्य अपने प्रवास को सफल समझेया—'क्लेश फलेनहि पुनर्नवता विधत्त'।

दिल्ली विश्वविद्यालय दिल्ली

लेखक
रामसागर त्रिपाठी
शांति स्वल्प युक्त

विषय-सूची

प्रथम खण्ड

प्रथम वर्ग—भारतीय काव्य-शास्त्र

१	रस का स्वरूप	१
२	रस-निष्पत्ति		...	१६
३	साधारणीकरण		.	३२
४	रसो की सख्या			४५
५	करण रस का आस्वाद			६०
६	रस के उपादान			७६
७	अलंकार सम्प्रदाय	..		६०
८	रीति सम्प्रदाय		.	१०५
९	शब्द-शक्ति	...		१२०
१०	ध्वनि सम्प्रदाय		.	१३६
११	वक्रोक्ति सम्प्रदाय			१५३
१२	श्रीचित्य सम्प्रदाय			१६९

द्वितीय वर्ग—पाश्चात्य काव्य-शास्त्र

१३	अरस्तू का अनुकरण सिद्धान्त			१८३
१४	अरस्तू का विरेचन सिद्धान्त	.		१९०
१५	होरेस का श्रीचित्य सिद्धान्त			२००
१६	लोजाइनस और उनका उदात्त तत्त्व		.	२०८
१७	कॉलरिज के काव्य-सिद्धान्त		.	२१९
१८	मैथ्यू आर्नल्ड के काव्य-सिद्धान्त	.		२२७
१९	ओवे का अभिव्यजनावाद	.		२३६
२०	आई० ए० रिचर्ड्स के काव्य-सिद्धान्त	.		२४४
२१	टी० एस० इलियट के काव्य-सिद्धान्त	२५३

तृतीय बग—भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य सिद्धान्तों का तुलनात्मक अध्ययन

२२ काव्य-मूल	२६३
२३ काव्य प्रयोजन	२७६]
२४ काव्य-शैली	२८६
२५ काव्य की धारणा	३२
२६ काव्य की भाषा	३१५
२७ काव्य-सत्य	३२३
२८ कला और काव्य	३३
२९ कामकी और वासुकी	३३७
३ ब्रह्मोक्ति और अश्विनी-वनाबाद	३३९
३१ सत्य और सुखदम्	३६
३२ शैली और व्यक्तित्व	३६८
३३ यक्षगान और वाद्यगान	३७७

चतुर्थ बग—भाषा-विज्ञान एवं हिन्दी भाषा

३४ भाषा-विज्ञान का इतिहास	३८७
३५ भाषा की उत्पत्ति	३९७
३६ भाषा का आधार एवं प्रकृति	४४
३७ भाषा के विविध रूप	४१
३८ हिन्दी ध्वनियों का वर्गीकरण	४१५
३९ ध्वनि-नियम	४२१
४ ध्वनि-परिवर्तन	४२८
४१ ध्वनि-परिवर्तन	४३६
४२ भाषाओं का प्राकृतिकमूलक वर्गीकरण	४४५
४३ भाषाओं का पारिवारिक वर्गीकरण	४५२
४४ प्राकृतिक ध्वनि भाषाओं का वर्गीकरण	४६
४५ हिन्दी भाषा का उद्भव और उसकी विभिन्न शैलियाँ	४६६
४६ हिन्दी की बोलियाँ	४७१
४७ हिन्दी भाषा पर अन्य भाषाओं का प्रभाव	४७८
४८ वैयनायरी सिद्धि	४८९
४९ हिन्दी सज्ञा के रूप	४९०
५ हिन्दी सर्वनाम	४९६

द्वितीय खंड

पचम वर्ग—हिन्दी साहित्य का प्रवृत्तिगत परिशीलन

५१	अपभ्रंश का हिन्दी पर प्रभाव	५०३
५२	आदिकाल का नामकरण	५०६
५३	भक्ति उद्गम और विकास	५२१
५४	सत-काव्य-परम्परा	५३३
५५	सूफी प्रेमाख्यान-काव्य-परम्परा	५४६
५६	राम-भक्ति काव्य	५५८
५७	कृष्ण-भक्ति-काव्य	५७१
५८	हिन्दी रीति-काव्य	५८३
५९	रीति-मुक्त या स्वच्छन्द काव्य धारा	५९५
६०	हिन्दी के रीतिकालीन आचार्य और उनकी देन	६०८
६१	स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-काव्य	६१८

षष्ठ वर्ग—हिन्दी साहित्य के विभिन्न वाद

६२	रहस्यवाद और हिन्दी-काव्य	६२९
६३	छायावाद और हिन्दी-काव्य	६४३
६४	प्रगतिवाद और हिन्दी साहित्य	६५७
६५	प्रयोगवाद और हिन्दी काव्य	६६८
६६	हिन्दी काव्य में प्रकृति-चित्रण	६८०
६७	हिन्दी-काव्य में राष्ट्रीयता की भावना	६९३
६८	हिन्दी काव्य में भ्रमरगीत-परम्परा	७०६
६९	हिन्दी में वीर काव्य	७१८

सप्तम वर्ग—हिन्दी साहित्य की विभिन्न विधाएँ

७०	हिन्दी महाकाव्य स्वरूप और विकास	७२९
७१	हिन्दी गीतिकाव्य स्वरूप एवं विकास	७४०
७२	हिन्दी मुक्तक काव्य स्वरूप एवं विकास	७५०
७३	हिन्दी गद्य उद्भव और विकास	७६०
७४	नाटक का स्वरूप-विवेचन	७७२
७५	हिन्दी नाटक उद्भव एवं विकास	७८३
७६	हिन्दी एकाकी : स्वरूप एवं विकास	७९४
७७	हिन्दी उपन्यास स्वरूप एवं विकास	८०६
७८	ऐतिहासिक उपन्यास	८१९
७९	हिन्दी के आचलिक उपन्यास	८२६
८०	हिन्दी कहानी स्वरूप एवं विकास	८४२
८१	हिन्दी-निबन्ध स्वरूप एवं विकास	८५४

८२	हिन्दी प्रामोदना स्वल्प एवं विकास	८६३
८३	हिन्दी-पद्य की प्रथम विधाएँ	८७७
अष्टम बग—हिन्दी साहित्य के प्रमुख साहित्यकार		
८४	बन्धनरत्न और उसका काव्य	८८१
८५	विद्यापति का शृंगार-वर्णन	८९१
८६	कबीर की दार्शनिक विचारधारा	९१५
८७	जामसी की प्रेम-व्यञ्जना	९२७
८८	मुरदास की यक्षित-भावना ✓	९३८
८९	लोकनायक तुलसी ✓	९४८
९०	सतसई परम्परा और विहारी	९५८
९१	भारतेश्वर की साहित्य साधना ✓	९७१
९२	उपमासकार प्रेमचन्द	९८६
९३	प्रसाद की काव्य-साधना ✓✓	९९७
९४	प्रसाद की गद्य-कला	१ ८
९५	दीनदयालदास और साकेत	१ १८
९६	निराला की प्रेमव्यञ्जना सीमा	१ ३२
९७	पद्म का प्रकृति चित्रण ✓	१ ४१
९८	महादेवी का देवनामा	१ ५१
९९	बिहारी की काव्य-साधना	१ ६४
१००	भाषाई सुकल की समीक्षा-प्रवृत्ति ✓	१ ७६

प्रथम खण्ड

प्रथम वर्ग
भारतीय काव्य शास्त्र

: १ :

रस का स्वरूप

- १ प्रारम्भिक आचार्यों के मत में रस का स्वरूप ।
- २ अभिनवगुप्त द्वारा प्रतिपादित रस का स्वरूप ।
- ३ विश्वनाथ का रस स्वरूप विश्लेषण ।
- ४ पण्डितराज का मत ।
- ५ संस्कृत काव्यशास्त्र के रस स्वरूप का उपमहार ।
- ६ हिन्दी काव्यशास्त्र में रस का स्वरूप ।

प्रारम्भिक आचार्यों के मत में रस का स्वरूप

स्वरूप निर्धारण में परिभाषा का ज्ञान अत्यन्त उपयोगी है । किन्तु प्राचीन काव्यशास्त्रियों का ध्यान निर्दुष्ट परिभाषा प्रस्तुत करने की ओर नहीं था । वे अपने मन्तव्य को समझाने के लिए कुछ शब्दों में किसी तत्त्व का परिचय देते थे और यदि वह तत्त्व सर्वसाधारण में माना जाना हुआ तो परिचय देने की भी आवश्यकता नहीं समझते थे । रस के विषय में भी यही कहा जा सकता है । भरतमुनि ने रस निष्पत्ति का तो विस्तारपूर्वक विवेचन किया है किन्तु रस क्या वस्तु है इस पर विचार प्रकट करने की आवश्यकता नहीं समझी । जब रस शास्त्र में ही परिभाषा निर्माण की ओर आचार्य का अभिनिवेश नहीं है तब काव्य शास्त्र के आचार्यों से तो हम परिभाषा की आशा ही नहीं कर सकते । रामह ने 'रसवत्' का तो परिचय दिया है किन्तु रस क्या है यह बतलाने की चेष्टा नहीं की । दण्डी ने मधुर्यगुण में रस की सत्ता बतलाई है और रसवत् अलंकार के प्रसंग में सभी रसों का परिचय दिया है किन्तु रस क्या है यह बतलाने की आवश्यकता नहीं समझी । यही बात वामन, उद्भट और रुद्रट के विषय में कही जा सकती है । आनन्दवर्धन ने रस ध्वनि को ही केन्द्र बिन्दु मानकर काव्य सम्बन्धी समस्त तत्वों का मूल्यांकन किया है । किन्तु उन्होंने भी रस की परिभाषा पर विचार करने की आवश्यकता नहीं समझी ।

भरतमुनि ने रस की परिभाषा तो नहीं दी है किन्तु रस पदार्थ पर विचार अवश्य किया है । यदि हम चाहे तो इसे रस की परिभाषा मान सकते हैं । भरत ने प्रश्न उठाया है—'रस कौन पदार्थ है।' इसका उत्तर दिया है 'आस्वाद्य होने के कारण' फिर प्रश्न किया है—'रस का आस्वादन कैसे किया जाता ?' इसका उत्तर दिया है—

'निस्सन्देह जिस प्रकार माना व्यञ्जनो से संस्कृत धम्म का भोजन करते हुए सुन्दर मन वाले पुरुष रसों का आस्वादन करते हैं और हर्ष इत्यादि को प्राप्त होते हैं उसी प्रकार माना भावाभिनय से व्यञ्जित वाणी धर्म और तत्त्व से युक्त स्थायीभावों का सुन्दर मन वाले प्रेक्षक आस्वाद सेते हैं और हर्ष इत्यादि को प्राप्त करते हैं। इसीनिये नाट्यरस इस नाम से इनकी व्याख्या की जाती है। यहाँ पर भरत ने रस को आस्वाद बतलाया है और उसके लिए धम्म के आस्वादन का उदाहरण दिया है।

विद्वानों ने भरत के इस विवेचन में उसके विषयगत रूप के दर्शन किये हैं। विद्वानों का कहना है कि भरत ने यहाँ पर रस को विषय गत माना है। वास्तविकता यह है कि विषय और विषयी शब्दों का प्राचीन शास्त्रों में प्रयोग तो पाया जाता है किन्तु आमकल जिस धर्म में इन शब्दों का प्रयोग होता है उनसे प्राचीन प्रयोग कुछ भिन्न है। आमकल विषयीगत और विषय गत शब्दों का प्रयोग धर्म की क सम्प्रेक्षित और सम्प्रेक्षित शब्दों के अनुवाद के रूप में होता है। इस प्रकार विषयगत शब्द का अर्थ हुआ वस्तुगत अर्थात् रसमञ्चीय रस और विषयीगत का अर्थ हुआ सहृदयगत अर्थात् धाम्नाय रूप रस। धारण यह है कि इन विद्वानों के मत में भरत की दृष्टि रसमञ्चीय उपस्थापन की ओर भी और सहृदय की ओर नहीं। किन्तु मेरा अनुमान है कि भरत इस प्रकार के विभाजन को लेकर नहीं चले थे। उनकी दृष्टि में प्रयोक्ता और प्रतिपत्ता दोनों थे। यह बात मूल पाठ पर कुछ बहुरई से विचार करने पर स्वतः सिद्ध हो जाती है। उन्होंने रस को 'आस्वाद' बतलाया है जिसका अर्थ है आस्वाद योग्य तत्त्व। इसके लिए उन्होंने भोग्य रस का दृष्टान्त दिया है। भोग्य रस स्वाद धातु की भावा में कुछ है इन्द्रिय वा वस्तु नहीं। स्वाद धातु से २४ गुणों के अन्तर्गत रसनाद्रष्टु गुण को रस कहते हैं। जिस प्रकार गन्ध कोई इन्द्रिय नहीं। पुष्प एक इन्द्रिय वा वस्तु है और उसके अन्तर रहने वाला एक सूक्ष्म तरल पदार्थ है जिसको प्राण से ग्रहण किया जाता है। उसी प्रकार भोग्य इन्द्रिय में सूक्ष्म तत्त्व के रूप में विद्यमान 'रस' को रसनेन्द्रिय से ग्रहण किया जाता है। इस प्रकार स्वादधातु के अनुसार जो गुण है उसे इन्द्रिय नहीं माना जा सकता और रसनेन्द्रिय से इन्द्रिय का ग्रहण नहीं अपितु पुष्प का ग्रहण होता है। यही बात भरतमुनि के इस कथन से भी सिद्ध होती है कि 'व्याहितानाव्यञ्जनसंस्कृतमन्नं मुञ्जाना रसानास्वाद्यमिति सुमनसः पुरुषा' हर्षादीशचाभिगच्छन्ति तथा मानाभावाभिनय व्यञ्जितान् वाप्यङ्गसत्त्वोपेक्षान् स्वादि भावागस्वाद्यमिति सुमनसः प्रेक्षका हर्षादीशचाभिगच्छन्ति। यहाँ धम्म को भोग्य बतलाया है और रस को उसके पृथक् करके आस्वाद बतलाया है। ये दोनों पृथक् तत्त्व हैं और इन्द्रियगत रहना ही पुष्पों का स्वभाव है। इसी नियम के अनुसार मधुरादि रस 'धम्म' के धारित रहते हैं और इसी प्रकार शृंगारदि रस भी विभावानुभावों के धारण रहते हैं। यहाँ पर 'आस्वादयमिति' की कर्तृवाच्य किया भी ध्यात देने योग्य है और सुमनसः प्रेक्षका का कर्ता भी विचारणीय है। कोई भी रस सभी रसस्वभावी

धारण कर सकता है जबकि उसका आस्वादन किया जाय। यही आस्वाद्यत्व का अर्थ है। इस प्रकार परिशीलक की दृष्टि से ही रस को आस्वाद्य कहा जा सकता है अन्यथा नहीं। आस्वाद्यत्व का 'त्व' प्रत्यय भी यही बात कहता है। 'त्व' प्रत्यय साधारण धर्म या भाव के लिए आता है। धर्म या भाव का आशय है जो तत्त्व किसी भी वस्तु को तद्रूपता प्रदान करे। आस्वाद ही वह धर्म है जो आस्वाद्य को आस्वाद्य बनाता है। इस प्रकार आस्वाद्यत्व धर्म आस्वाद के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। मेरा आशय यह नहीं है भरत का ध्यान वस्तुनिष्ठता की ओर नहीं था। मेरा पक्ष केवल यही है कि भरत इस प्रकार के विभाजन को मन में रखकर विवेचन करने की ओर अग्रसर नहीं हुए थे और जिन वचनों के आधार पर रस को वस्तुगत सिद्ध किया जाता है उन्हीं के आधार पर उसे सहृदयगत भी सफलतापूर्वक सिद्ध किया जा सकता है।

प्रत्येक द्रव्य का अपना-अपना रस पृथक्-पृथक् होता है। किन्तु जब अनेक द्रव्य एक साथ मिलकर किसी नये द्रव्य का निर्माण करते हैं तब उन सबका एक साधातिक रस तैयार हो जाता है। उनमें कुछ तो मूल द्रव्य होते हैं जैसे भात इत्यादि और कुछ केवल रसामिव्यञ्जन के लिए ही मिलाये जाते हैं जैसे दही काजी मिर्च मसाला इत्यादि। इन सबसे मिलकर एक नया रस बन जाता है जिसे भरतमुनि ने 'षाडव' रस कहा है। सम्भवत 'षाडव' से भरत का अभिप्राय छ रसों के सम्मिश्रण से ही है। 'षाडव' नाम का कोई द्रव्य प्रतीत नहीं होता जैसी कि कुछ लोगो ने कल्पना की है।

यहाँ पर एक बात पर और ध्यान दिला देने की आवश्यकता है। भरत ने दो शब्दों का प्रयोग किया है—'रसान् आस्वादयन्ति और हर्षादीश्चाधिगच्छन्ति' 'रस' का आस्वादन किया जाता है और 'हर्ष' इत्यादि की प्राप्ति होती है। इससे स्पष्ट है कि रस और हर्ष भरत के मत में दो अलग-अलग तत्त्व हैं। अतएव कुछ लोगो ने जो यह माना है कि सहृदय का आस्वादन रस रूप नहीं होता अपितु हर्षादि रूप होता है वह ठीक नहीं है। लोक में देखा जाता है कि किसी उत्तम भोजन को करने के अवसर पर भोक्ता मधुरादि रसों का ही स्वाद लेता है और उसे प्रसन्नता इस बात की होती है कि उसे उत्तम भोजन प्राप्ति का सौभाग्य मिल गया। उत्तम अभिनय को देखने में भी यही बात होती है। अभिनय देखने के अवसर पर शृंगारादि की भावना का आस्वादन किया जाता है और प्रसन्नता का अनुभव भी होता है। रस के विषय में जो यह कहा जाता है कि रस विभावादि जीवितावधि होता है अर्थात् रस उतने समय तक ही रहता है जब तक विभावादि विद्यमान रहते हैं। अर्थात् रसास्वादन तो उतने समय तक ही होता है जब तक सहृदय व्यक्ति नाटक को देखता या काव्य को पढ़ता रहता है। उसके बाद आस्वादन शेष नहीं रह जाता। किन्तु हर्ष तो बहुत बाद तक बना रहता है। मधुरादि रसों का स्वाद भी उतने समय तक ही लिया जाता है जितने समय तक हम भोजन करते रहते हैं। किन्तु हर्ष, प्रसन्नता या तृप्ति का अनुभव हम

बाद तक और बहुत बाद तक करते रहते हैं। यही एक प्रमाण है जो इस बात को सिद्ध करता है कि रस और हर्ष एकार्थक नहीं है। इसीलिए भरत ने पूरक करके दोनों का निर्वेद्य किया है कि सङ्ख्येय भोग रस का आस्वादन करते हैं और हर्षादि को प्राप्त करते हैं। अतएव यह मानना ठीक नहीं है कि भरत के मत में रस एक प्रकार की भावमूलक कमारमय स्थिति है जो विविध विभाव अनुभाव और व्यभिचारी भावों के प्रसंग से आत्म सामग्री के द्वारा रसमय पर उपस्थित की जाती है। आशय यह है कि नाट्य सौन्दर्य और वाच्य सौन्दर्य के माध्यम से स्वायीभाव की उपस्थिति ही रस नहीं अपितु उसकी आस्वाद्यता भी रस है। भरत का यही आशय है।

जैसा कि पहले बताया जा चुका है कि प्राचीन धार्मिकारिकों ने रस के स्वरूप पर प्रकाश नहीं डाला है। दण्डी इत्यादि ने रस के भेदों का विवेचन किया है। उससे उनके रस-परिभाषा विषयक अभिमत का भी अनुमान लगाया जा सकता है और अभिनव गुप्त ने इस प्रकार का अनुमान लगाया भी है। अभिनव गुप्त का कहना है कि दण्डी इत्यादि प्राचीन आचार्य नट्ट कोम्पट की दृष्टि के ही समझते थे कि स्वायी भाव ही उपस्थित होकर रस बन जाता है। जैसा कि दण्डी ने शृङ्गार रस की परिभाषा में लिखा है कि 'रति रम्य-बाहुल्य के योग से शृङ्गार रस को प्राप्त होती है। पराकोटि को प्राप्त कर कोप रौद्रात्मक बन जाता है। इत्यादि। इन उद्धरणों से तथा अभिनव गुप्त के इस कथन से यह निष्कर्ष नहीं निकालना चाहिये कि इन आचार्यों की दृष्टि सङ्ख्येय के आस्वाद्य की ओर नहीं थी। वे केवल रसमयीय रस की ही व्याख्या कर रहे थे। अभिनव गुप्त के कथन का आशय केवल यही है कि वे प्राचीन आचार्य रस को स्वायीभाव का उपस्थित रूप ही मानते थे। स्वायीभाव अनुपस्थित अवस्था है और रस उपस्थित अवस्था। केवल परिमाण का भेद है। तत्त्व के रूप में दोनों एक हैं। जबकि परवर्ती आचार्य रस को स्वायीभाव से सर्वथा विलक्षण मानते हैं। अभिनव गुप्त के कथन से भी यही बात सिद्ध होती है। नट्टकोम्पट भी रस को केवल रसमयीय मानते ही ऐसी बात नहीं है। उनके ये शब्द — 'सञ्जीवयोरपि अनुकार्येऽनुकर्तव्येऽपि वा नुसन्धानं बलाद्' — 'अर्थात् ननु रस अवयवक होता है अनुकार्य में भी और अनुकर्ता में भी क्योंकि उससे अनुसन्धान किया जाता है। ये शब्द आत्मक अवश्य हैं और ऐसी प्रतीति उत्पन्न करते हैं कि अनुकार्य में तो रस मुख्य रूप से उत्पन्न होता है और नट अपने को अनुकार्य के रूप में समझता है इसलिये उससे रस उत्पन्न होता है। किन्तु यहाँ पर एक 'वैध' कहा हुआ है जिससे सिद्ध होता है कि यहाँ पर कोई सत्य छूट गया है। मम्मट ने 'प्रतीयमान' शब्द का प्रयोग किया है। मम्मट ने कोम्पट के ही शब्दों का प्रयोग नहीं किया है अपितु उनके आशय को अपने शब्दों में समझाया है। हो सकता है कि मम्मट को अभिनव आरती की जो पुस्तक मिली हो उसमें इस 'वैध' के स्थान पर 'प्रतीयमान' या इसी की कौटि का कोई दूसरा शब्द मिला हो। जो भी हो यहाँ

पर जो भी शब्द जोड़ा जायेगा वह सहृदय की आम्बादनिष्ठता की ओर सकेत अवश्य करेगा। इस विवेचन का मेरा निष्कर्ष यही है कि प्राचीन आचार्यों ने विवेचन करने में 'विषयीगत' और 'विषयिगत' रूप को निश्चय करने की ओर ध्यान नहीं दिया था और इस समय जो मूलपाठ प्राप्त होता है उससे यह निश्चय करना कठिन भी है। इसके अतिरिक्त प्राचीन आचार्यों ने रस के स्वरूप के विषय में कुछ नहीं कहा है। शकुन और भट्टनायक दोनों ने रस स्वरूप को सहृदय गत मानकर ही उसकी व्याख्या की है।

अभिनय गुप्त द्वारा प्रतिपादित रस का स्वरूप

रस के स्वरूप का विस्तृत विश्लेषण करने वाले आचार्य अभिनव गुप्त ही हैं। ये शैवाद्वैत दर्शन के प्रतिष्ठित आचार्य हैं और रस के स्वरूप विवेचन पर भी इनकी सम्प्रदायनिष्ठता का प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है। इन्होंने रस को आनन्द रूप माना है। आनन्द वस्तुतः आत्मा का धर्म है, वह विषय वस्तु में नहीं रहता। रसास्वादन में विषय अर्थात् रस-सामग्री विभावानुभाव (रगमच) का उपयोग यही है कि वह आत्म-परामर्श के माध्यम के रूप में हमारे सामने आता है। काव्य विषय के परिशीलन करने से प्रमाता की संवेदना आत्मा में विश्रान्त हो जाती है और इस प्रकार प्रमाता अपनी आत्मा के ही आनन्द का अनुभव करता है, विषय में आनन्द की स्थिति नहीं है। अभिनव ने उस प्रक्रिया पर भी विचार किया है जिससे काव्य वस्तु आत्मानुसन्धान तथा सविद्विश्रान्ति में सहायक होती है। अभिनव के विवेचन का सार यह है —

नाट्य एक विशेष प्रकार के अर्थ को कहते हैं जिसका द्योतन अभिनय के द्वारा होता है या विशेष प्रकार के काव्य के अध्ययन के द्वारा। जब नट कुशलतापूर्वक अभिनय करता है और प्रेक्षक या पाठक एकतान होकर निश्चल मन से उसका परिशीलन करता है तब वह काव्यार्थ उसके सामने प्रत्यक्ष सा आता जाता है। उस काव्यार्थ में अनेक विभावानुभाव इत्यादि भरे होते हैं और वह काव्यार्थ उन्हीं का समूह होता है। किन्तु विभावगत समस्त जड़ पदार्थों का विलय विभिन्न पात्रों की संवेदना में होता है और संवेदना का विलय रगमच पर स्थित विशिष्ट भाव के भोक्ता पात्र की चित्तवृत्ति में हो जाता है। समस्त पात्रों की चित्तवृत्ति का विलय प्रधान भोक्ता की चित्तवृत्ति में हो जाता है। उदाहरण के लिये रामायण में अनेक कथानक तथा अनेक पात्र भरे पड़े हैं। स्थान स्थान पर उसमें प्रकृति वर्णन भी किया गया है। समस्त जड़ प्रकृति कवि के वर्णन के प्रभाव से तत्स्थानीय पात्र की चित्तवृत्ति के रूप में ही अवगत होगी। पाठक समस्त जड़ प्रकृति को उस पात्र की चित्तवृत्ति के अनुसार ही देखेगा। पात्र भी बहुते हैं। दशरथ कौशल्या सुग्रीव लक्ष्मण इत्यादि की अपनी अपनी चित्तवृत्तियाँ हैं। इन चित्तवृत्तियों का विलय प्रधानपात्र राम की चित्तवृत्ति में हो जायेगा और प्रधान पात्र की चित्तवृत्ति का ही पाठक अनुसरण करेगा। सारांश यह है काव्यार्थ का स्वभाव या स्वरूप है प्रधानपात्र की चित्तवृत्ति, जिसे हम नायक की चित्तवृत्ति कह सकते हैं।

नायक की वह एक ही चित्तवृत्ति सैकड़ों विषयवाची से भरी होती है, उसमें अपनी चित्तवृत्ति पर ही चित्तवृत्ति इत्यादि अनेक चित्तवृत्तियों की विशेषताएँ होती हैं। जब यहाँ पर काव्यकला का क्षेत्र समुपस्थित होता है। धौकिक भीत के पक्ष लास्य के सभी पक्ष उस काव्यार्थ के स्वीकृत लक्षणों और गुणों में एक प्रकार का जीवन बाल देते हैं। बीच बीच इत्यादि के द्वारा काव्य मन्त्रीमाँति समन्वित बन जाता है दूसरी ओर नट निरन्तर मानात्म में प्रयोग करता रहता है, इस प्रकार काव्य की महिमा और नट के अभ्यास के कारण वह एक नायक पक्ष) चित्तवृत्ति व्यक्ति निष्कृता से प्रभुत्व कर ही जाती है और इस प्रकार उसका साधारणीकरण हो जाता है।

अभिनेत पक्ष में साधारणीकरण को व्यापक माना है। परिमित नहीं। जब हम किसी समयक रस की सामग्री का अवलोकन करते हैं; उदाहरण के लिये अभिनेता शास्त्रालय में रत्ना के चरित्रान्धन को देख कर मृग मयभीत हो जाता है उस समयवासक (रत्ना) और अन्त (मृग) दोनों ही कवि कल्पित होने में अपारमार्मिक हैं। अतएव जब 'प्रीतिमन्त्रातिपद्यम्' इत्यादि नायको के अर्थ की प्रतिपत्ति हो चुकती है तो इन मृग इत्यादि की मानसिक साक्षात्कारात्मिका प्रतिपत्ति होती है। किन्तु इनके अपार मार्मिक होने के कारण एक ऐसी प्रतीति उत्पन्न हो जाती है जिसमें न रस-काम का विवेक होता है और न नायक या नायिका की सत्ता विद्यमान रहती है। इस प्रकार केवल रस ही रह जाता है। तथा उसमें नटारि सामग्री केवल सहयोग प्रदान करती है। अतएव सभी सामाजिकों की एकत्रित रूप प्रतिपत्ति होती है जो कि रस पर पोष में कारण हो जाती है। जो कुछ रसमय पर प्रदर्शित किया जाता है उससे सभी परिधीयकों की वाचना पैल रत्ना ही जाती है क्योंकि सभी की चित्तवृत्तिमा अनादि वाचना से अस्ति होने के कारण निमित्त हुई ही रहती है।

यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिये कि व्याकरण के अनुसार साधारणीकरण का अर्थ है जो पहले साधारण न रहा हो और बाद में साधारण हो जाए। अतएव साधारणीकरण के निम्न प्राप्ति अवस्था में असाधारण रहना अनिवार्य होता है। आशय यह है कि नायक का उपादान सर्वथा व्यक्तिनिष्ठत्व से ही सम्बन्ध होता है। व्यक्ति निष्ठत्व के आशय से ही उनका उपादान होता है और अभिनेत या भुक्तान्धार की प्रक्रिया में पड़कर वे अपनी असाधारणता या विशेषनिष्ठता का स्थापन कर साधारण बन जाते हैं।

प्रमुख नायक की चित्तवृत्ति कला सीपुत्र और अभिनेतकीयता से व्यक्तिनिष्ठता की ओरकर जब साधारण स्वता में परिवर्तित हो जाती है तब अपनी सत्ता में सामाजिकों की भी लय देती है। उन लय सामाजिकों का नायक के तात्कालिक हो जाता है। जब मयक वह चित्तवृत्ति हम जिस रूप में निर्मासित होती है वह जब सभी प्रकार की चित्तवृत्तियों के विमोचन होती है जिसकी सत्ता लोक में मानी जाती है। न वह नीतिव प्रत्यक्ष के अन्तर्गत होती है न अनुमान क न समुच्च योनिजों के ज्ञान के

जिससे चक्षु इत्यादि लौकिक बाह्यकरणों की अपेक्षा नहीं होती और न परिपक्व योगियों के ज्ञान के अन्तर्गत आती है जिसमें अन्य सासारिक ज्ञेय पदार्थों का सस्पर्श भी नहीं होता और जिसका पर्यवसान केवल अपनी आत्मा में होता है। न यह तटस्थ की चित्त-वृत्ति के रूप में आती है न प्रमाता की न प्रमेय की। न स्वगत न परगत। इन सबसे विलक्षण रूप में ही इसका प्रतिभास होता है। यह अपनी परिमित आत्मा के रूप में भी प्रतिभासित नहीं होती और न अन्य की आत्मा के रूप में प्रतिभासित होती है। अतएव इसमें अन्य प्रकार की चित्तवृत्तियों के जनन की भी क्षमता नहीं होती। आशय यह है कि लोक में किसी घटना को हम किसी न किसी लौकिक भाव के परिप्रेक्ष्य में देखते हैं। वह या तो हमें अपने से सम्बद्ध प्रतीत होती है या शत्रु से या तटस्थ से। किन्तु काव्य में साधारणीकरण हो जाने से वह घटना हमें न तो स्वसम्बद्ध प्रतीत होती है न शत्रुसम्बद्ध और न तटस्थ सम्बद्ध। अतएव जिस प्रकार लोक में किसी घटना को देखकर हमारे अन्दर कोई नई भावना और प्रतिक्रिया जागृत होती है वैसी भावना और प्रतिक्रिया काव्य में उद्भूत नहीं होती। लोक में शत्रु के उत्साह को देखकर हमारे अन्दर क्रोध उत्पन्न होता है, मित्र के उत्साह को देखकर हमारे अन्दर उत्साह होता है। ऐसी दशा में अपनी भावना के अनुकूल किसी न किसी प्रकार की प्रतिक्रिया और प्रवृत्ति भी हमारे अन्दर जागृत हो जाती है। किन्तु यहाँ तो सवेदना की विश्रान्ति हो जाती है और रसन या आस्वादन रूप व्यापार से हम उसे ग्रहण कर लेते हैं। इसीलिये उसे हम रस कहने लगते हैं। अभिनव गुप्त के मत में यह आस्वादन ही रस है। आशय यह है कि अभिनव गुप्त ने स्पष्ट रूप में रस को सहृदय-सम्बद्ध कर दिया है और रस के सहृदय द्वारा गृहीत रूप की ही व्याख्या की है। रस की अलौकिकता के ही कारण इसके कार्य कारण और सहकारी कारणों को विभाव, अनुभाव और सचारी भावों को अलौकिक सजा से अभिहित किया जाता है। रस के स्वरूप के विषय में अभिनव गुप्त का यही मत है।

परवर्ती काल में अभिनव का काव्यशास्त्र पर व्यापक प्रभाव रहा है। रस-स्वरूप के विषय में इन्हीं की मान्यता प्रतिष्ठित रही और परवर्ती आचार्य उसी की व्याख्या करते रहे। रस स्वरूप के विषय में विस्तृत प्रकाश डालने वाले दो प्रमुख आचार्य हुये हैं—विश्वनाथ और पण्डितराज। अतः इन दोनों आचार्यों के रस स्वरूप पर प्रकाश डाल लेना अप्रासंगिक न होगा।

विश्वनाथ का रस स्वरूप-विश्लेषण

विश्वनाथ ने रस स्वरूप के विश्लेषण में निम्नलिखित दो कारिकाएँ लिखी हैं —

सत्त्वोद्वेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मय ।

वेद्यान्तरस्पर्शज्ञान्यो ब्रह्मास्वाद सहोदर ॥

श्रीकोसरचमत्कारप्राण कीदृशप्रमासुभि ।

स्वाकारबलमित्येत्येवमसास्वास्ते रस ॥

यहाँ पर प्रथमात् शब्द रस के विक्षेपण हैं और उसके स्वरूप पर प्रकाश डालते हैं । प्रथम दश में रस के तीन विक्षेपणों को एक ही समास में अन्तर्निहित कर दिया गया है । प्रत्यक्ष स्वप्रकाश और आनन्दधित्तम । इन विक्षेपणों का हेतु विभा गया है— सत्त्वोन्नत् । इसका आशय यह है कि यह आत्मा ब्रह्म रूप है । ब्रह्म की विक्षेपणार्थ इस आत्मा के अन्दर भी विद्यमान है । किन्तु जीवात्मा पर रजोगुण और तमोगुण का एक बहुत बना और मोटा परदा पड़ा हुआ है जिससे ब्रह्म से एकाकार होते हुए भी जीवात्मा तादृश्य का अनुभव नहीं कर पाता । तादृश के अवलोकन और काव्य के परिशीलन का एक प्रभाव यह पड़ता है कि वे रजोगुण और तमोगुण से पूर्ण विहीन हो जाते हैं और इससे धृष्ट सत्त्वगुण का आविर्भाव हो जाता है । उस समय आत्मा में समस्त बल से एकत्वता का अनुभव करने की शक्ति उत्पन्न हो जाती है । तब आत्मा ब्रह्म सत्ता में लीन हो जाता है जोकि रस रूप है । अतएव ब्रह्म की विक्षेपणार्थ इसमें भी दृष्टिगत होने लगती है । वे विक्षेपणार्थ ये हैं—(१) ब्रह्म प्रत्यक्ष तथा एकरूप और एकरस है । उसी प्रकार रस का आस्वादन भी प्रत्यक्ष रूप में ही होता है । न तो उसमें विभाबानुभाव इत्यादि उपकरण वर्ग की स्वतन्त्र प्रतीति होती है और न रसानुभव में कोटिया ही होती है । विभाबानुभाव की समुद्भावनम्भारमक प्रतीति रस की विक्षेपता है जिस प्रकार तत्त्वज्ञानी की हृदयमान विश्व में अखण्ड ब्रह्म चेतना की अनुभूति होती है । (२) रस स्वप्रकाश है । इसका आशय यह है कि जिस प्रकार ब्रह्म स्वतः प्रकाशमान तत्त्व है वही प्रकार रस भी प्रकाशित ही होता है । उसकी उत्पत्ति इत्यादि नहीं होती । वह एक नियम तत्त्व है जो रजोगुण इत्यादि के सामान्य आवरण में आवृत रहता है और कलापरिशीलन के अवसर पर स्वतः प्राबुध्ति हो जाता है । विद्यमान वस्तु की धर्मव्यक्ति ही होती है । अविद्यमान की उत्पत्ति नहीं होती । (३) ब्रह्म एक आनन्दमयी चेतना है । जीव भी चेतन तत्त्व है किन्तु इसमें आनन्द की सत्ता नहीं है क्योंकि माया का आवरण ही इसके आनन्द रूप घट को ढके हुए है । माया का आवरण हट जाने पर शुद्ध अन्तः के उदय होने से उसकी आनन्दमयी कला जागृत हो जाती है और आनन्दमयी चेतना के रूप में उसकी परिचित हो जाती है । यहाँ पर बिद्वन्नाथ ने रस की आनन्द क्यता स्वीकार की है ।

बिद्वन्नाथ ने कुलगा विक्षेपण दिया है कि यह रस विद्यान्तर स्वयं धृष्ट होता है । आशय यह है कि जब हम आस्वादन करते हैं तब जानी हुई या जानने योग्य सत्ता अनुभूति का ज्ञान विनीत हो जाता है और इसी लक्ष्यता या जाती है कि उसे प्राप्तमता भी लक्ष्य ही प्रतीय होती है । यही बात आचार्य शुक्ल ने इस प्रकार कही है कि वृत्त रूप रस की वस्तुओं ऐसी होती है कि उनके सामने जाने पर हमारी अपनी ज्ञान का ज्ञान ही तथा ही जाता है और इसी लक्ष्यता या जाती है कि बिद्वन्नाथ

कोई भी पदार्थ हमे प्रतीत ही नहीं होता ।

रस का एक अन्य विशेषण है ब्रह्मास्वाद सहोदर । यहा पर यह ध्यान देने की बात है कि रस लौकिक आनन्द तथा ब्रह्मानन्द के मध्य की वस्तु है । लोक मे भाव की तदनुकूल ही अनुभूति नहीं होती । एक भाव से किसी अन्य भाव की उत्पत्ति होती है । माथ ही लोक मे अर्जन विसर्जन की प्रवृत्ति भी उत्पन्न हो जाती है । ब्रह्मानन्द सभी प्रकार के विशेषण विशेष्य मे रहित एक मात्र अखण्ड आनन्द है । काव्यानन्द इन दोनों से भिन्न है । काव्यानन्द मे लौकिक आनन्द के समान अर्जन विसर्जन की न तो प्रवृत्ति ही उद्भूत होती है और न एक कामना से दूसरी कामना ही जाग्रत होती है । साथ ही ब्रह्मानन्द के समान काव्यानन्द निर्विकल्पक भी नहीं होता । इसमे सरसता और आस्वादन तो होता है परन्तु वह आनन्द सविकल्पक ही होता है तथा उसमे शृंगार, हास्य, करुण इत्यादि की प्रकारबुद्धि भी मन्निविष्ट रहती है । इसीलिये विश्वनाथ ने काव्य रस को ब्रह्मानन्द नहीं कहा है अपितु ब्रह्मानन्द सहोदर कहा है । ब्रह्मानन्द स्थायी है काव्यानन्द विभावादि जीवितावधि है तथा ब्रह्मानन्द मे लौकिक विषयो का तिरोधान हो जाता है किन्तु काव्यानन्द लौकिक विषयो की सत्ता का सर्वथा निषेध नहीं होता ।

विश्वनाथ ने काव्यानन्द के लिये एक और विशेषण दिया है कि यह 'लोकोत्तर चमत्कार प्राण' है । अर्थात् इस रस का जीवन यही है कि इसमे लोकातीत चमत्कार विद्यमान रहता है । आचार्यों ने प्रायशः काव्य की अलौकिकता का प्रकथन किया है । मम्मट ने काव्य सृष्टि को नियतिकृत नियम रहित तथा अनन्य परतन्त्र बतलाते हुए इसकी अपूर्वता तथा अलौकिकता का प्रतिपादन किया है । लोचनकार का यह कहना कि सरस्वती का तत्त्व कारणकला से रहित अपूर्व वस्तु का विस्तार किया करता है इसी वास्तविकता को प्रमाणित करता है । इसका आशय यह नहीं है कि काव्य मे लोक का अचल विलकुल छूट जाता है । हमारे आचार्यों ने काव्य को लोक स्वभाव से ही उत्पन्न बतलाया है । किन्तु उसका रस अतीन्द्रिय अवश्य होता है । विश्वनाथ चमत्कार को भी रसास्वादन के लिये अनिवार्य मानते हैं जोकि विस्मय का दूसरा पर्याय है । यहा विश्वनाथ ने अद्भुत रस की व्यापकता स्वीकार की है ।

विश्वनाथ ने रस की उपर्युक्त विशेषताओं को बतला कर कहा है कि इस रस का आस्वादन कतिपय प्रमाता ही कर पाते हैं । इसका आशय यह है कि विश्वनाथ रस आस्वादन के लिये प्रमाता मे योग्यता को अनिवार्य मानते हैं । उन्होंने अन्यत्र कहा है कि जिन लोगो मे आसना होती है वे ही लोग रसास्वादन कर पाते हैं अन्यथा नहीं । रस के विषय मे विश्वनाथ ने दूसरी बात यह कही है कि रस का आस्वादन अपने आकार से अभिन्न रूप मे किया जाता है । आशय यह है कि रस आस्वाद रूप हीहोता है, आस्वाद्य रूप नहीं । किन्तु वस्तुनिष्ठता मे इसका औपचारिक प्रयोग होता है । इसके अतिरिक्त विश्वनाथ ने साधारणीकरण इत्यादि की प्रक्रिया भी अभिनव के मत के अनु-

लोकोत्तरचमत्कारप्राप्तः शीघ्रचतुर्मासुनि ।

स्वाकारचरभिन्नत्वैनाममस्वाद्यते रसः ॥

यहाँ पर प्रथमान्त शब्द रस के विशेषण हैं और उसके स्वरूप पर प्रकाश डालते हैं। प्रथम रस में रस के तीन विशेषणों को एक ही समाम में अन्तर्निहित कर दिया गया है। प्रकाश स्वप्रकाश और भानम्बन्धिमय। इन विशेषणों का हेतु दिया गया है—सत्त्वोद्भवात्। इसका आशय यह है कि यह आत्मा ब्रह्म रूप है। ब्रह्म की विशेषताएँ इस आत्मा के अन्दर भी विद्यमान हैं। किन्तु जीवात्मा पर रजामुल और तमोमुल का एक बहुत बना और मोटा परदा पड़ा हुआ है जिससे ब्रह्म से एकाकार हुये हुए भी जीवात्मा तादृश्य का अनुभव नहीं कर पाता। माटय के धक्कसोकन और काव्य के परिमीसन का एक प्रभाव यह पड़ता है कि ये रजोमुल और तमोमुल से पूर्ण विक्षीर्ण हो जाते हैं और इससे कुछ सत्त्वमुल का आविर्भाव हो जाता है। उस समय आत्मा में समस्त जगत् से एकत्वता का अनुभव करने की क्षति उत्पन्न हो जाती है। तब आत्मा ब्रह्म सत्ता में लीन हो जाता है जोकि रस रूप है। अतएव ब्रह्म की विशेषताएँ इसमें भी दृष्टिगत होने लगती हैं। वे विशेषताएँ ये हैं—(१) ब्रह्म प्रकाश तथा एकरूप और एकरस है। जनी प्रकार रस का आस्वादन भी प्रकाश रूप में ही होता है। न तो उसमें विभाजानुभाज इत्यादि उपकरण बर्य की स्वतन्त्र प्रतीति होती है और न रसामुल में कोटिबाही होती है। विभाज्यादि की समूहात्मस्वनात्मक प्रतीति रस की विशेषता है जिस प्रकार तत्त्वज्ञानी को ह्ममान विषय में प्रकाश ब्रह्म चेतना की अनुभूति होती है। (२) रस स्वप्रकाश है। इसका आशय यह है कि जिस प्रकार ब्रह्म स्वतः प्रकाशमान तत्त्व है उसी प्रकार रस भी प्रकाशित ही होता है। उसकी उत्पत्ति इत्यादि नहीं होती। वह एक मित्य तत्त्व है जो रजोमुल इत्यादि के मात्राजन्य आवरण में आवृत रहता है और कलापरिशीलन के धक्कर पर स्वतः प्राबुध्व हो जाता है। विद्यमान वस्तु की अविच्छिन्न ही होती है। अविद्यमान की उत्पत्ति नहीं होती। (३) ब्रह्म एक आनन्दमयी चेतना है। जीव भी जगत् तत्त्व है, किन्तु इसमें आनन्द की सत्ता नहीं है क्योंकि माया का आवरण ही इसके आनन्द रूप धंस को ढके हुए है। माया का आवरण हट जाने पर कुछ मल के उत्र के होन से उसकी आनन्दमयी कला आवृत हो जाती है और आनन्दमयी चेतना के रूप में उसकी परिचित हो जाती है। यहाँ पर विद्यमान में रस की आनन्द रूपता स्वीकार की है।

विद्यमान न ब्रह्म विवेचन दिया है कि यह रस 'विद्यान्तर स्पर्श धूम्य' होता है। आशय यह है कि जब हम आस्वादन करते हैं तब ज्ञानी ज्ञान या ज्ञाने जीव्य मयी वस्तुओं का ज्ञान मिलता हो जाता है और इसी सम्मेलन या जाति है कि उसे आनन्दता भी जन्य ही प्रतीत होती है। यही बात आचार्य धूम्य ने इस प्रकार कही है कि कुछ रूप रंग की वस्तुएँ ऐसी होती हैं कि उनके सामने जाने पर हमारी धपनी ज्ञान का ज्ञान ही ज्ञान ही जाता है और इसी सम्मेलन या जाति है कि विद्यमान का

कोई भी पदार्थ हमे प्रतीत ही नहीं होता ।

रस का एक अन्य विशेषण है ब्रह्मास्वाद सहोदर । यहां पर यह ध्यान देने की बात है कि रस लौकिक आनन्द तथा ब्रह्मानन्द के मध्य की वस्तु है । लोक में भाव की तदनुकूल ही अनुभूति नहीं होती । एक भाव से किसी अन्य भाव की उत्पत्ति होती है । साथ ही लोक में अर्जन विसर्जन की प्रवृत्ति भी उत्पन्न हो जाती है । ब्रह्मानन्द सभी प्रकार के विशेषण विशेष्य से रहित एक मात्र अखण्ड आनन्द है । काव्यानन्द इन दोनों से भिन्न है । काव्यानन्द में लौकिक आनन्द के समान अर्जन विसर्जन की न तो प्रवृत्ति ही उद्भूत होती है और न एक कामना से दूसरी कामना ही जाग्रत होती है । साथ ही ब्रह्मानन्द के समान काव्यानन्द निर्विकल्पक भी नहीं होता । इसमें सरसता और आस्वादन तो होता है परन्तु वह आनन्द सविकल्पक ही होता है तथा उसमें शृंगार, हास्य, करुण इत्यादि की प्रकारबुद्धि भी सन्निविष्ट रहती है । इसीलिये विश्वनाथ ने काव्य रस को ब्रह्मानन्द नहीं कहा है अपितु ब्रह्मानन्द सहोदर कहा है । ब्रह्मानन्द स्थायी है काव्यानन्द विभावादि जीवितावधि है तथा ब्रह्मानन्द में लौकिक विषयो का तिरोधान हो जाता है किन्तु काव्यानन्द लौकिक विषयो की सत्ता का सर्वथा निषेध नहीं होता ।

विश्वनाथ ने काव्यानन्द के लिये एक और विशेषण दिया है कि यह 'लोकोत्तर चमत्कार प्राण' है । अर्थात् इस रस का जीवन यही है कि इसमें लोकातीत चमत्कार विद्यमान रहता है । आचार्यों ने प्रायशः काव्य की अलौकिकता का प्रकथन किया है । मम्मट ने काव्य सृष्टि को नियतिकृत नियम रहित तथा अनन्य परतन्त्र बतलाते हुए इसकी अपूर्वता तथा अलौकिकता का प्रतिपादन किया है । लोचनकार का यह कहना कि सरस्वती का तत्त्व कारणकला से रहित अपूर्व वस्तु का विस्तार किया करता है इसी वास्तविकता को प्रमाणित करता है । इसका आशय यह नहीं है कि काव्य में लोक का अचल विल्कुल छूट जाता है । हमारे आचार्यों ने काव्य को लोक स्वभाव से ही उत्पन्न बतलाया है । किन्तु उसका रस अतीन्द्रिय अवश्य होता है । विश्वनाथ चमत्कार को भी रसास्वादन के लिये अनिवार्य मानते हैं जोकि विस्मय का दूसरा पर्याय है । यहां विश्वनाथ ने अद्भुत रस की व्यापकता स्वीकार की है । -

विश्वनाथ ने रस की उपर्युक्त विशेषताओं को बतला कर कहा है कि इस रस का आस्वादन कतिपय प्रमाता ही कर पाते हैं । इसका आशय यह है कि विश्वनाथ रस आस्वादन के लिये प्रमाता में योग्यता को अनिवार्य मानते हैं । उन्होंने अन्यथा कहा है कि जिन लोगों में वासना होती है वे ही लोग रसास्वादन कर पाते हैं अन्यथा नहीं । रस के विषय में विश्वनाथ ने दूसरी बात यह कही है कि रस का आस्वादन अपने आकार से अभिन्न रूप में किया जाता है । आशय यह है कि रस आस्वाद रूप ही होता है, आस्वाद्य रूप नहीं । किन्तु वस्तुनिष्ठता में इसका औपचारिक प्रयोग होता है । इसके अतिरिक्त विश्वनाथ ने साधारणीकरण इत्यादि की प्रक्रिया भी अभिन्न के मत के अनु-

सार ही मानी है। आशय यह है कि विषयनाथ का विवेचन अधिकतर ही में प्रति-
नय की व्याख्या ही है।

पण्डितराज का मत

पण्डितराज सम्पूर्ण काव्यशास्त्र के अग्रिम आचार्य हैं और सबसे विवेचक के
रूप में इनका भरपूर प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है। किंतु उन्होंने किसी मनीषी सिद्धान्त का
प्रवर्तन नहीं किया है अपितु परम्परागत विचारधाराओं का अन्वयार्थ ही सफ़लता
पूर्वक किया है। इसके स्वल्प के विषय में भी पुनराख्याता की ही इनका प्रतिष्ठा
प्राप्त है। इन्होंने अपने विवेचन के उपसंहार में कहा है कि—'इस प्रकार अग्नि-
मुक्त और मानस भट्ट इत्यादि के ग्रन्थ के स्वरूप से यह सिद्धान्त निकलता है कि
जब बैठना का आवश्यक भय हो जाता है उस अवस्था में यदि इत्यादि को स्थायीभाव
होते हैं वही रस कहलाते हैं। आशय यह है कि परिशीलक की बैठना में वासना रूप
में स्थायीभावों की सत्ता सर्वथा उन्निहित रहती है पर यह धारणाओं में छिपी रहती है
जब धारणा भग्न हो जाता है तब वह स्थायीभाव प्रकट हो जाता है जो मानस को
अपने अन्तर बनाये रहता है। इस प्रकार स्थायीभाव की आत्मन्वयी बैठना ही पण्डित-
राज के मत में रस है।

पण्डितराज ने आत्मन्वयी बैठना के प्रोबुधास पर भी प्रकाश डाला है।
इनका कहना है कि ये वासनायें मानव के अन्तःकरण में पहले से ही उन्निहित हो चुकी
रहती हैं। आशय यह है कि जीवात्मा अनेक योगियों में भटकता हुआ अनेक जगहों में
भिन्न-भिन्न प्रकार के अनुभव करता है। उन सब अनुभवों से उत्पन्न वासनायें उसके
अन्तर सर्वथा के लिए उन्निहित हो जाती हैं। जन्म-जन्मान्तरों की परम्परा में वह
जिस योगि में जन्म लेता है उसी को उपाधि मानकर वे वासनायें उद्भूत हो जाती हैं।
इसीलिए जन्म से ही अपनी उद्योगिक सामग्री के प्रभाव से पाय जोड़ा भव्य इत्यादि
अपनी-अपनी योगि की क्रियाएं करते बैठे जाते हैं। पहले ही पहले भूख लगे पर भूख
पीने की प्रवृत्ति इसी वासना का परिणाम है। जिस प्रकार किसी योगि विशेष में जन्म
लेने पर जन्मक्रमानुसार की वासनायें स्वतः प्राबुध हो जाती हैं उसी प्रकार काव्यानु-
शीलन में वासना का उद्योग ही होता है।

यहां पर यह ध्यान रखना चाहिए कि पण्डितराज का यह धर्म वेदांत से
प्रभावित है और उसी के प्रकाश में पण्डितराज ने रस का स्वल्प समझने की चेष्टा
की है। वेद अग्निमुक्त में जिस जीववर्णन के आधार पर रस-स्वरूप समझने की
चेष्टा की की वह भी अर्द्धत वेदांत के अत्यंत उन्निकट पक्षों में। अर्द्धत वेदांत के
अनुसार केवल ब्रह्म ही एक सत् पदार्थ है वह अद्वितीय है अर्थात् उसके अतिरिक्त
मग्न में कोई पदार्थ ही नहीं। जीवात्मा भी ब्रह्म बुद्ध आत्मन्व स्वल्प उक्त ब्रह्म का
स्वरूप ही नहीं अतः स्वयं ब्रह्म है। वह ब्रह्म मात्रा से प्राबुध रहता है। इस मात्रा की
वैधर्म्य है एक धारणा और दूसरी निषेध। धारणा शक्ति से पहले ब्रह्म का विरो-

रस का स्वरूप

धान हो जाता है अर्थात् जीवात्मा का ब्रह्म रूप छिप जाता है और तब विक्षेप शक्ति से वह अपने अन्दर विभिन्न सीमित तत्त्व देखने लगता है और इस प्रकार अपने को सारे ससार से पृथक् कर लेता है। उस समय उसके अन्दर अनेक प्रकार की प्रातिभासिक सत्तायें प्रतीत होने लगती हैं। जब किसी साधन से इस माया (अज्ञान) की निवृत्ति हो जाती है तब जीवात्मा स्वप्रकाश आनन्द चिन्मय हो जाता है। आशय यह है कि काव्य के अनुशीलन से जब अज्ञान का आवरण विशीर्ण हो जाता है तब जीवात्मा अपने स्वाभाविक आनन्दमय रूप में आ जाता है और उसी आनन्द को रस कहने लगते हैं।

माया की आवरण शक्ति के विशीर्ण करने का एक साधन काव्यानुशीलन है। किन्तु यह कार्य अत्यन्त दुष्कर है। अतः काव्य के अन्दर भी कुछ गुण अपेक्षित होते हैं। काव्य के गुण हैं—औचित्य और लालित्य। काव्य के सन्निवेश में ये दोनों गुण अनिवार्य हैं। यदि काव्य में औचित्य नहीं होगा तो परिशीलक की चेतना उसे मिथ्या तथा अग्राह्य समझकर उससे विरत हो जायगी और काव्य में उसका अनुरञ्जन ही न सकेगा। औचित्य के समान लालित्य भी साधारणीकरण के लिए अनिवार्य शर्त है। हम अभिनव के रस स्वरूप विवेचन के अवसर देख आये हैं कि गीत, वाद्य, नृत्य गुणालंकार इत्यादि किस प्रकार परिशीलक को तन्मय कर देते हैं जिससे प्रधान नायक का भाव साधारणीकृत होकर आस्वादन का हेतु बन जाता है। आशय यह है कि काव्य के ये दो गुण औचित्य और लालित्य ही परिशीलक को आनन्द रूपता की प्राप्ति में हेतु होते हैं। विभावादि कारण सामग्री का उपादान इसी रूप में होना चाहिये तभी उससे आनन्दानुभूति की सम्भावना की जा सकती है। यह तो हुई काव्य की तथा रससामग्री की विशेषता की बात। कुछ विशेषता परिशीलक की भी होती है। सभी व्यक्तियों को रसास्वादन नहीं होता। रसास्वादन केवल उन्हीं को होता है जो सहृदय होते हैं। विश्वनाथ ने कहा ही है कि काव्यवासना से वासित अन्तःकरण वाले सहृदयों को ही रस का आस्वादन होता है। वासनाहीन व्यक्ति रंग शाला में ऐसे ही रस का आस्वादन नहीं कर सकते जिस प्रकार रंगशाला में पड़ी हुई पत्थर और लकड़ी की कुर्सियाँ नित्य अभिनय देखती हैं, किन्तु उन्हें कभी रसास्वादन नहीं होता। निर्मल मनोमुकुट में ही यह विश्व प्रतिफलित हो सकता है अन्यथा नहीं। इस प्रकार रसानुभूति के लिए जहाँ विषयगत विशेषतायें अपेक्षित हैं वहाँ विषयीगत भी अपेक्षित ही हैं।

जब सहृदयों के सामने उक्त प्रकार से औचित्य और लालित्य के साथ वस्तु उपस्थित की जाती है तब सहृदय की भावना उबुद्ध हो जाती है। उस भावना में सहयोग सहृदयता का भी रहता है। उस भावना की महिमा में शकुन्तला इत्यादि पात्रों से व्यक्तिगत सीमा समाप्त हो जाती है। उस समय वे हमें दुष्यत की पत्नी इत्यादि के रूप में नहीं दिखाई पड़ती। उनमें एक प्रकार की अलौकिकता आ जाती है। इसीलिये रस-सामग्री के लिए हम लौकिक शब्दों को छोड़कर अन्य शब्दों का प्रयोग करने लगते

सार ही मानी है। भावार्थ यह है कि विद्वत्नाम का विवेचन अभिजीरात्म्य में अभि-
नय की ध्यात्मा ही है।

पण्डितराज का मत

पण्डितराज सत्सुत नाम्नात्मात्वं कं धर्मितम आचाम है और सत्तम विवेचन के
रूप में इनको परम प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है। किन्तु इन्होंने किसी नवीन सिद्धान्त का
प्रवर्तन नहीं किया है अपितु परम्परागत विचारधाराओं का ध्यात्मात्मा ही सफलता
पूर्वक किया है। उसके स्वरूप के विषय में भी पुनराव्याप्ता की ही इनको प्रतिष्ठा
प्राप्त है। इन्होंने अपने विवेचन के उपसंहार में कहा है कि—'इस प्रकार धर्मितम
वृत्त और मम्मट मद्दट इत्यादि के धर्म के स्वरूप से यह सिद्धान्त निकलता है कि
जब चेतना का आवरण भग हो जाता है उस अवस्था में रति इत्यादि जो स्वाधीनता
होते हैं वे ही रस कहलाते हैं। भावार्थ यह है कि परिधीयता की चेतना में वाचना रूप
में स्वाधीनता की सत्ता सबसे सम्मिश्रित रहती है पर वह आवरणों में छिपी रहती है
जब आवरण भग हो जाता है तब वह स्वाधीनता प्रकट हो जाता है जो ध्यान की
अपने अन्तर समाये रहता है। इस प्रकार स्वाधीनता की ध्यानमयी चेतना ही पण्डित
राज के मत में रस है।

पण्डितराज में ध्यानमयी चेतना के बोधभास पर भी प्रकाश डाला है।
इसका कहना है कि वे वाचना में मानव के धर्म करण में पहले से ही सम्मिश्रित हो चुकी
रहती है। भावार्थ यह है कि जीवात्मा अनेक योनियों में गटकता हुआ अनेक जन्मों में
भिन्न-भिन्न प्रकार के अनुभव करता है। जब जब अनुभवों से उत्पन्न वाचनार्थ उसके
अन्तर धर्म के लिए सम्मिश्रित हो जाती है। जन्म जन्मान्तरों की परम्परा में वह
जिस योनि में जन्म लेता है उसी को उपाधि मानकर वे वाचनार्थ सञ्चुत हो जाती हैं।
इसीलिए जन्म से ही अपनी उद्योगिक सामग्री के प्रभाव से गाय चौड़ा धर्म इत्यादि
अपनी-अपनी योनि की क्रिया करती देखे जाते हैं। पहले ही पहले मूल समने पर कुछ
पीने की प्रवृत्ति इसी वाचना का परिणाम है। जिस प्रकार किसी योनि विशेष में जन्म
लेने पर जन्मजन्मांतर की वाचनार्थ स्वतः प्राप्ति हो जाती है उसी प्रकार काव्यानु-
वीक्षण की वाचना का उद्योगिक ही होता है।

यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिए कि पण्डितराज का मत धर्म के वेदांत से
प्रभावित है और उसी के प्रकाश में पण्डितराज ने रस का स्वरूप समझने की चेष्टा
की है। जैसे अभिजीरात्म्य में जिस धर्मधर्म के आधार पर रस-स्वरूप समझने की
चेष्टा की थी वह भी धर्म के वेदांत के धर्म सम्मिश्रित पकटा है। धर्म के वेदांत के
अनुसार धर्म वह ही एक सत् पदार्थ है; वह अविच्छिन्न है अर्थात् उसके अतिरिक्त
संसार में कोई पदार्थ है ही नहीं। जीवात्मा भी कुछ कुछ ध्यान स्वरूप उस धर्म का
स्वरूप ही नहीं अपितु स्वयं वह है। वह धर्म माया से आवृत रहता है। इस माया की
वो धर्म है— एक आवरण और दूसरी धर्म। आवरण धर्म से पहले धर्म का धर्म-

घान हो जाता है अर्थात् जीवात्मा का ब्रह्म रूप छिप जाता है और तब विक्षेप शक्ति से वह अपने अन्दर विभिन्न सीमित तत्त्व देखने लगता है और इस प्रकार अपने को मारे ससार से पृथक् कर लेता है। उम ममय उसके अन्दर अनेक प्रकार की प्रातिभासिक सत्तायें प्रतीत होने लगती हैं। जब किमी साधन मे इस माया (अज्ञान) की निवृत्ति हो जाती है तब जीवात्मा स्वप्रकाश आनन्द चिन्मय हो जाता है। आशय यह है कि काव्य के अनुशीलन से जब अज्ञान का आवरण विशीर्ण हो जाता है तब जीवात्मा अपने स्वाभाविक आनन्दमय रूप मे आ जाता है और उमी आनन्द को रस कहने लगते हैं।

माया की आवरण शक्ति के विशीण करने का एक साधन काव्यानुशीलन है। किन्तु यह कार्य अत्यन्त दुष्कर है। अतः काव्य के अन्दर भी कुछ गुण अपेक्षित होते हैं। काव्य के गुण हैं—औचित्य और लालित्य। काव्य के सन्निवेश मे ये दोनों गुण अनिवार्य हैं। यदि काव्य में औचित्य नहीं होगा तो परिशीलक की चेतना उसे मिथ्या तथा अग्राह्य समझकर उससे विरत हो जायगी और काव्य मे उसका अनुरञ्जन ही न सकेगा। औचित्य के समान लालित्य भी साधारणीकरण के लिए अनिवार्य शर्त है। हम अभिनव के रस स्वरूप विवेचन के अवसर देख आये हैं कि गीत, वाद्य, नृत्य गुणालंकार इत्यादि किस प्रकार परिशीलक को तन्मय कर देते हैं जिससे प्रधान नायक का भाव साधारणीकृत होकर आम्वादन का हेतु बन जाता है। आशय यह है कि काव्य के ये दो गुण औचित्य और लालित्य ही परिशीलक की आनन्द रूपता की प्राप्ति मे हेतु होते हैं। विभावादि कारण सामग्री का उपादान इसी रूप मे होना चाहिये तभी उससे आनन्दानुभूति की सम्भावना की जा सकती है। यह तो हुई काव्य की तथा रससामग्री की विशेषता की बात। कुछ विशेषता परिशीलक की भी होती है। सभी व्यक्तियों को रसास्वादन नहीं होता। रसास्वादन केवल उन्हीं को होता है जो सहृदय होते हैं। विश्वनाथ ने कहा ही है कि काव्यवासना से वासित अन्तःकरण वाले सहृदयों को ही रस का आस्वादन होता है। वासनाहीन व्यक्ति रगशाला मे ऐसे ही रस का आस्वादन नहीं कर सकते जिस प्रकार रगशाला मे पड़ी हुई पत्थर और लकड़ी की कुर्मियाँ नित्य अभिनय देखती हैं, किन्तु उन्हें कभी रसास्वादन नहीं होता। निर्मल मनोमुकुर में ही यह विश्व प्रतिफलित हो सकता है अन्यथा नहीं। इस प्रकार रसानुभूति के लिए जहा विषयगत विशेषतायें अपेक्षित हैं वहाँ विषयीगत भी अपेक्षित ही हैं।

जब सहृदयों के सामने उक्त प्रकार से औचित्य और लालित्य के माध्यम वस्तु उपस्थित की जाती है तब सहृदय की भावना उबुद्ध हो जाती है। उस भावना मे सहयोग सहृदयता का भी रहता है। उस भावना की महिमा मे शकुन्तला इत्यादि पात्रों से व्यक्तिगत सीमा समाप्त हो जाती है। उस समय वे हमे दुष्यत की पत्नी इत्यादि के रूप मे नहीं दिखाई पड़ती। उनमें एक प्रकार की अलौकिकता आ जाती है। इसीलिये रस-सामग्री के लिए हम लौकिक शब्दों को छोड़कर अन्य शब्दों का प्रयोग करने लगते

है। रस के नायिका इत्यादि जो जनक कारण कहे जा सकते हैं और चन्द्रोदय इत्यादि जो उद्दीपक प्रबन्ध पोषक कारण कहे जा सकते हैं स्थायीभाव या रस का विभाजन या प्रत्यामन कराने के कारण विभाव कहलाते हैं। रति इत्यादि से होने वाली कामिक बाधिका और मानसिक विभिन्न चैष्टायों जो स्थायीभाव का काय कही जा सकती हैं स्थायी भाव की अनुभव के योग्य बनाने के कारण अनुभाव कहलाती हैं और सञ्जा इत्यादि नाम जो समुद्र में उठने वाली लहरों के समान स्थायी भाव में विशेष रूप से धारा और से विचरण करते हैं और बिम्ब हम स्थायीभाव का सहकारी कह सकते हैं व्यभिचरण या पूर्ण रूप से सञ्चरण करने के कारण व्यभिचारी भाव कहे जाते हैं। इनही के द्वारा वास्तव रूप में नित्य रहने वाले स्थायीभाव का प्रकाशन किया जाता है। इस निया में विभाववादिकों की प्रतीति समुहाबलम्बनात्मक होती है। यह समुहाबलम्बनात्मक प्रतीति षट् और पट् की समुहाबलम्बनात्मक प्रतीति जैसी नहीं होती जिसमें सभी तरह पृथक् रूप में प्रबन्धसहित होते रहते हैं। किन्तु यह प्रतीति पानक रस के समान होती है जिसमें कपूर इत्यादि मिश्र-मिश्र वस्तुओं की सत्ता पृथक्-पृथक् नहीं मानलूम पड़ती।

उक्त विभावविषय स्थायीभाव का प्रकाशन करने के लिए मिल जाते हैं तब उनमें एक ऐसा व्यापार उत्पन्न होता है जो लोक में नहीं पाया जाता। तर्क शास्त्र के अनुसार काम की तीन कोटियाँ होती हैं—कारण व्यापार और कार्य कारण से व्यापार उत्पन्न होता है और व्यापार से कार्य या फल। यही विभावविषय की समुहाबलम्बनात्मक स्थिति कारण है। उससे एक व्यापार उत्पन्न होता है जिसे सास्त्रीय भाषा में साधारणीकरण कहते हैं। प्राचार्य विषयनाथ ने साधारणीकरण को व्यापार ही कहा है—‘व्यापारोऽस्ति विभावीकणाम्ना साधारणीकृतिः’। इस व्यापार का फल यह होता है कि आनन्दान्न पर जो आनन्द पडा होता है वह लम्बास निवृत्त हो जाता है और प्रमाता को जो बर्ण परिमितप्रमावृत्त्य के भेरे में बन्दे रहते हैं वे दूर हो जाते हैं। तभी स्वप्नवाचानन्द विजय रूप रस का आस्वाद होता है।

पण्डितराज ने आनन्द का स्वरूप भी स्पष्ट किया है। यह आनन्द तीन प्रकार का होता है—वैषमिक आनन्द काव्यानन्द और निषयानन्द। प्राचीन प्राचार्यों के समान पण्डितराज ने भी काव्यानन्द को निषयानन्द तथा बह्दानन्द दोनों से भिन्न माना है। वैषमिक आनन्द में चित्त की निषमाकाशपरिणति चैतन्य के आघात से आनासित होकर बाध करती है। उस समय जो सुख रूप में आनन्द की प्रतीति होती है वह वास्तविक तथा मज्जा आनन्द नहीं है अपितु आनन्द का आभास मात्र है। इस प्रकार लौकिक आनन्द (आनन्दमात्र) कृत्रिम रूप होता है। इनके प्रतिबुद्ध बह्दानन्द की प्रतीति सर्वथा कृत्रिम होती है। आनन्द वा वास्तविक स्वरूप नहीं है और उसी में पूर्ण रूप से बह्दानन्द की अनुसृष्टि होती है। काव्यानन्द इन दोनों के बीच की चीज है। किन्तु बह्दानन्द की ओर घटित भ्रम हुआ है। वह लौकिक वैषमिक सुख भोग के समान कृतियों

पर आधारित नहीं अपितु आत्मानन्द का ही रूप है। अन्तर केवल यह है कि यद्यपि ब्रह्मानन्द के समान काव्यानन्द भी आत्मा का ही आनन्द है फिर भी निरुपाधि नहीं सोपाधि आनन्द है। इसमें रति इत्यादि उपाधियों की प्रतीति होती रहती है।

संस्कृत काव्यशास्त्र के रस स्वरूप का उपसंहार

मस्कृत काव्य शास्त्र में रस स्वरूप के विषय में आचार्य अभिनव गुप्त की मान्यता मूर्धन्य रूप में स्वीकृत की जाती है। पूर्ववर्ती आचार्यों के विवेचन में यह स्पष्ट नहीं हो सका कि वे लोग रस को विषयगत मानते हैं या विषयीगत। उनके उपलब्ध पाठ की योजना दोनों रूपों में की जा सकती है। वस्तुतः उन आचार्यों का ध्यान हम प्रश्न का उत्तर देने की ओर था ही नहीं कि रस को विषयगत माना जाय या विषयीगत। उनकी व्याख्या का सार यही है कि रस की उद्भव मूलभूत पात्र में भी होती है, नट अपने अभिनय कौशल से उगता प्रदर्शन करता है और सहृदय उसका आस्वादन करता है। इसके बाद शकुन के समय से लेकर रस का विषयीगत तत्त्व अधिक मुखर हो गया और भट्ट नायक ने पूर्ण रूप से सहृदयगत रूप का ही विवेचन किया। अभिनवगुप्त ने रस के विषयीगत रूप को चरम कोटि पर पहुँचा दिया। ये इतने सबल आचार्य थे कि परवर्ती साहित्य में इन्हीं की मान्यता प्रतिष्ठित रही और आचार्यगण इन्हीं की व्याख्या परिभाषा स्वीकार करते रहे। आशय यह है कि संस्कृत के अधिकांश आचार्य रस को सहृदयगत या विषयगत ही मानने के पक्ष में हैं।

दूसरा महत्वपूर्ण प्रश्न जो कि रस स्वरूप के विषय में विवेचक के सामने आता है वह है रस की आनन्द रूपता। प्रश्न यह है कि रस केवल आनन्द रूप है या सुख-दुःखात्मक। इस विषय में अभिनवगुप्त की स्पष्ट घोषणा है कि रस आनन्द रूप ही है क्योंकि आत्मा आनन्द रूप है और आत्मतत्त्व का प्रोद्भास ही रस है। किन्तु दूसरी ओर रामचन्द्र गुणचन्द्र रस को सुखदुःखात्मक मानते हैं। उन्हें यह मत ठीक प्रतीत नहीं होता कि कर्ण इत्यादि दुःख मूलक रसों को भी आनन्द मूलक ही माना जाय। रामचन्द्र गुणचन्द्र का प्रतिपादन अधिक प्रसार तथा मान्यता प्राप्त नहीं कर सका और अभिनव गुप्त का ही मत परवर्ती साहित्य में अधिकांश रूप में मान्य हुआ।

रस आनन्दमयी चेतना है जो भावानुभूति और भावाभिव्यक्ति पर आधारित रहती है। इसके उपकरण अज्ञानजन्य मायाजन्य रजोगुण और तमोगुण के पर्दों को विशीर्ण कर शुद्ध सत्त्व का आविर्भाव कर देते हैं जिससे आत्मा का प्रोद्भास हो जाता है और वह आनन्द तत्त्व से सवलित होकर रस रूप धारण कर लेती है। यही प्राचीनों की मान्यता का सार है।

हिन्दी काव्यशास्त्र में रस का स्वरूप

हिन्दी के रीतिकाल में रस पर बहुत सी पुस्तकें पाई जाती हैं। किन्तु उनमें विवेचन की कमी है। कारण यह है कि रीतिकाल में गद्य का विकास नहीं हुआ था और विवेचन तथा सिद्धान्त निरूपण के लिये गद्य की विशेष आवश्यकता पड़ती है।

दूसरी बात यह है कि इस काल में कविता और व्यापार्यत्व एक साथ मिलकर चले हैं। मुख्य रूप से कवियों की उपास्य कविता ही थी। पाण्डित्य प्रदर्शन के लिये जसते रूप में इन व्यापार्य कवियों ने साहित्यशास्त्र सम्बन्धी अपनी मान्यतायें भी दे दी हैं। अतः एक कविता के लिये उपयोगी तत्त्वों का ही इनके ग्रन्थों में समावेश हो सका है। इस कार्य के लिये रस की कच्ची सामग्री तो उपयोगिनी हो सकती थी रस स्वरूप के विवेचन के लिये नहीं। फिर भी यत्र तत्र कुछ विद्वानों ने रस के स्वरूप पर भी प्रकाश डाला है। इन व्यापार्यों से हम मौलिकता की आशा तो कर ही नहीं सकते। इन्होंने संस्कृत काव्य शास्त्र की जली आँधी हुई विचारधारा को ही धात्मसात् किया है और रस को घलीकिक ध्यान के रूप तथा ब्रह्मानन्द सहोदर ही प्रतिपादित किया है। इसके अतिरिक्त यत्र तत्र इन व्यापार्य कवियों ने व्याकरण संघ इत्यादि का भी उसी रूप में प्रकाशन कर दिया है जिस रूप में संस्कृत के काव्यशास्त्रियों ने निजय दिया था।

धार्मिक काल में भी अधिकांश विवेचकों ने रस के स्वरूप की उसी परम्परा को अपनाया है जिसका कि संस्कृत साहित्य में विकास हुआ था। अधिकांश पुरातत्त्वाता आलोचक ही हैं। केवल प्रसाद मिश्र रामदहिन मिश्र स्वामसुन्दर दास गुप्ताचार्य आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी प्रभृति विवेचकों ने संस्कृत काव्य शास्त्र के मान्य सिद्धान्तों का ही कथन कर दिया है। इसके अतिरिक्त किसी नवीन सिद्धान्त की स्थापना नहीं की।

धार्मिक युक्त अपने मौलिक विचारों के लिये प्रसिद्ध हैं। इन्होंने रामचन्द्र मुनिविरचित के मत में अपनी गहमति प्रकट की है। उनके अनुसार साधारणीकरण का ध्येय नहीं है कि जिस भाव की अनुभूति प्राप्त कर रहा हो उसी भाव की अनुभूति सहज ही कर सके। यदि मुख्य भाव श्रेष्ठ अनुभूति शोक इत्यादि का अनुभव करता है और पाठक या श्रोता में आनन्दमयी चेतना जागृत होती है तो साधारणीकरण नहीं कहा जा सकता। 'यदा शोक श्रेष्ठ अनुभूति आदि आनन्द का रूप धारण करके ही श्रोता के हृदय में प्रवेश होते हैं, अपने प्राकृत रूप का सर्वथा विमर्जन कर देते हैं उसे कुछ भी मना नहीं रहने देते' यदा विभावना उनका स्वरूप हरकर उन्हें एक ही स्वात्म गुण का दे देता है? यदा बुद्ध के भेद गुण के भेद में प्रतीत होने लगते हैं? धार्मिक गुण का यह लक्ष्य अनुभूति प्रतीत होता है कि वैश्याः। मृत पुत्र के निज हृदयचक्र चक्र माने और हम आनन्द में हम पड़े। हमारे धाम न निकले। महामूर्ख के अत्याचार पाठकों में भी ही जागते हैं आनन्द नहीं। बुद्धान्त की निरमलता बहुत बाद तक बनी रहती है। धार्मिक गुण का विचार है कि इस आनन्द राज्य में वाच्य के महत्त्व को बहुत कुछ कम कर दिया है—उसे भाव तत्वात् की तरह बना दिया है।

धार्मिक युक्त में अत्यन्त हृदय की सुखावस्था की रंग रखा गया है। उनसे अनुसार वाच्य में समाचारन के अर्थपर पर धारणी पृथक् मत्ता का अतिरिक्त हो जाता

है और पाठक प्रस्तुत विषय को अपने व्यक्तित्व से सम्बद्ध करके देखने लगता है। वहाँ पाठक विषय को निर्विशेष शुद्ध और मुक्त हृदय से ग्रहण करता है। इसी को पाश्चात्य समीक्षा पद्धति में अह का विमर्जन और निस्मगता कहते हैं। 'इसी को चाहे रस का लोकोत्तरत्व या ब्रह्मानन्द सहोदरत्व कहिये चाहे विभावन व्यापार का अलौकिकत्व।'।

यहाँ पर आचार्य शुक्ल रस को स्पष्ट रूप में ब्रह्मानन्द सहोदर के रूप में स्वीकार करते हैं। इन दोनों के विरुद्ध प्रतीत होने वाले वक्तव्यों की यदि सगति लगाई जाय तो ज्ञात होगा कि आचार्य शुक्ल के अनुसार रस का अनुभव शृंगार और कर्ण दोनों रूपों में सुख और दुःख दोनों में अधिक उदात्त और अवदात्त होता है।

डॉ० नगेन्द्र अधुनातम सबल चिन्तक हैं जिनका विवेचन प्रामाणिक कोटि में आता है। इन्होंने प्राच्य और पाश्चात्य काव्य सिद्धान्तों का मन्थन कर तुलनात्मक दृष्टि से अपने निष्कर्ष प्रस्तुत किये हैं। इस दिशा में उनके निष्कर्ष भी भारतीय मनीषियों के निष्कर्षों से मेल खाते हैं इन्होंने भी रस को आनन्दमयी चेतना माना है जो कि विषयानन्द और ब्रह्मानन्द की मध्यवर्तिनी वस्तु है। इस विषय में इनका यह उद्धरण पर्याप्त होगा—'काव्यानन्द शुद्ध आत्मानन्द नहीं है और वस्तुतः ऐसा किसी ने एकदम माना भी नहीं है—दोनों में प्रकृति का भेद न मानते हुये भी गुण का भेद तो माना ही गया है। आत्मानन्द जहाँ शुद्ध आत्मतत्त्व का भोग है, वहाँ काव्यानन्द में भौतिक जीवन की भूमिका अवश्य बनी रहती है। माधारणीकृत भावभूमिका भी अभौतिक नहीं है, उसमें व्यक्तिगत रागद्वेष से मुक्ति के फलस्वरूप भाव का परिष्कार है उन्नयन है—परन्तु यह स्थिति भी अभौतिक या अतीन्द्रिय क्यों है? इसका अनुभव भी तो मन ही करता है। काव्य का आनन्द प्रत्यक्ष स्थायीभाव का आस्वाद नहीं है—काव्य निबद्ध या काव्य द्वारा परिशुद्ध स्थायीभाव का आस्वाद है। अब प्रश्न यह है कि क्या स्थायीभाव काव्य निबद्ध होकर, या प्रमातृ चेतना में काव्य के प्रभाव से व्यक्ति ससर्गों से मुक्त होकर आध्यात्मिक अनुभूति में परिणत हो जाता है? मैं समझता हूँ कि इसका उत्तर नकारात्मक ही हो सकता है क्योंकि काव्य की रचना या अनुभूति की क्रिया आत्मा की क्रिया नहीं है—कम से कम उस अर्थ में तो नहीं ही है जिस अर्थ में योगसाधन या ब्रह्म चिन्तन आदि हैं। ऐसी स्थिति में काव्य निबद्ध या काव्य प्रेरित स्थायीभाव के आस्वाद को भी आध्यात्मिक आनन्द नहीं कहा जा सकता। अर्थात् काव्यानन्द प्रचलित अर्थ में आत्मानन्द का पर्याय या उसका रूप विशेष नहीं है। वस्तुतः इस स्थापना के लिये सामान्य अनुभव से बढ़कर और क्या प्रमाण होगा? यदि हम यह मानकर चलते हैं कि प्रत्येक अनुभूति आत्मा की ही अनुभूति है और आनन्द के सभी प्रकार आत्मानन्द के ही रूप हैं, तब तो सारा भेद ही मिट जाता है। किन्तु यदि हम आनन्द के सभी रूपों और सारों में भेद करते हैं तब फिर काव्यानन्द को अत्यन्त उदात्त और अवदात्त मानने पर भी आत्मानन्द रूप नहीं माना जा सकता।'

दूसरी बात यह है कि इस काल में कविता और भाषायत्न एक साथ मिलकर गये हैं। मुख्य रूप से कवियों की उपास्य कविता ही थी। पाणिन्य प्रदर्शन के लिये बनठ रूप में इन भाषाय कवियों ने साहित्यशास्त्र सम्बन्धी अपनी माम्यतायें भी दे दी हैं। अतः एक कविता के लिये उपयोगी तत्त्वा का ही इनके ग्रन्थों में समावेश हो सरा है। इन कार्य के लिये रस की बच्ची सामग्री तो उपयोगिनी हो सग्री भी रस स्वल्प के विवेचन के लिये नहीं। फिर भी यत्र तत्र कुछ विद्वानों ने रस के स्वल्प वग भी प्रकाश बाता है। इन भाषायों से हम मौलिकता की प्राप्ति तो कर ही नहीं सकते। इन्होंने संस्कृत काव्य शास्त्र की जसी प्राप्ति हुई विचारधारा को ही प्रथमसात् किया है और रस को मौलिक प्राणत्व रूप तथा ब्रह्मानन्द सहावर ही प्रतिपादित किया है। इसने अतिरिक्त यत्र तत्र इन भाषाय कवियों ने भावरस रंग इत्यादि का भी उसी रूप में प्रकटन कर दिया है जिस रूप में संस्कृत के काव्यशास्त्रियों ने मिलव दिया था।

साधुनिक काल में भी अधिकांश विवेचकों ने रस के स्वल्प की उसी परम्परा को अपनाया है जिसका कि संस्कृत साहित्य में विकास हुआ था। अधिकांश पुरनाक्याता प्रासोक्त ही हैं। केशव प्रसाद मिश्र रामदहिन मिश्र स्वामिमुन्दर दाम मुनाबराय भाषाय हजारी प्रसाद द्विवेदी प्रभृति विवेचकों ने संस्कृत काव्य शास्त्र के माम्य सिद्धान्तों का ही कथन कर दिया है। इसके अतिरिक्त किसी नवीन सिद्धान्त की स्थापना नहीं की।

भाषायं शुक्ल अपने मौलिक विज्ञान के लिये प्रसिद्ध हैं। इन्होंने रामचन्द्र गुणचन्द्र के मत से अपनी सहमति प्रकट की है। उनके अनुसार साधारणीकरण का प्रासन यही है कि जिस भाव की अनुसृति प्राप्त कर रहा हो उसी भाव की अनुसृति सहृदय की कर सके। यदि मुख्य भाव कोच कुणुप्पा शोक इत्यादि का अनुभव करता है और पाठक या श्रोतक में आनन्दमयी चेतना बाधित होती है तो साधारणीकरण नहीं कहा जा सकता। 'यदा शोक कोच कुणुप्पा आदि आनन्द का रूप धारण करक ही श्रोता के हृदय में प्रकट होते हैं अपने प्राकृत रूप का सर्वथा विसर्जन कर देते हैं उसे कुछ भी समा नहीं रहने देते ? क्या विभावत्त उनका स्वल्प हरकर उन्हें एक ही स्वल्प शुक्ल का दे देता है ? क्या शुक्ल के मेघ शुक्ल के मेघ से प्रतीत होने लगते हैं ? भाषायं शुक्ल को यह सबका अनुचित प्रतीत होता है कि सीध्या से मृत पुत्र के लिये हरिश्चन्द्र कल माने और हम आनन्द से हस पड़े। हमारे धामू न निकलें। महामूर के अत्याचार पाठको में कोच ही बगाते हैं आनन्द नहीं। कुञ्जाल की जिम्नता बहुत बार तक बनी रहती है। भाषायं शुक्ल का विचार है कि इस आनन्द शब्द ने काव्य के महत्त्व को बहुत कुछ कम कर दिया है—उसे नाच तमासे की तरह बना दिया है।

भाषायं शुक्ल ने अन्तर्गत हृदय की मुक्तावस्था को रस कहा है। उनके अनुसार काव्य में रसास्वादन के अवसर पर अपनी पृथक् सत्ता का परिहार हो जाता

है उसी प्रकार अभिनव गुप्त ने भट्टनायक के उद्धरण देकर उनकी मान्यताओं का गालीनता के साथ ही सही, प्रतिषेध करने की चेष्टा की है। लोचन मे भट्टनायक का खण्डन करने के लिये ही कहा गया है कि विद्वान् लोग रस सिद्धान्त के विषय मे एकमत हैं ही नहीं है—‘रस स्वरूप के विषय मे ही प्रतिवादियो मे विप्रतिपत्तियाँ पाई जाती है—कुछ लोग कहते हैं कि पूर्वावस्था मे स्थित स्थायीभाव व्यभिचारी भाव इत्यादि के सम्पत्तन (सम्मिलन) से परिपोष को प्राप्त होकर अनुकार्यगत रस होता है। दूसरे लोग कहते हैं कि स्थायी भाव मे आस्वाद रूपिणी प्रतिपत्ति अनुकर्त्ता (नट) मे रह कर रस बनती है। नट अनुकार्य मे अभिन्न रूप मे प्रतीतिगोचर होता है और सामाजिक उसी मे रसास्वादन करता है। अन्य विचारक नट मे लोकातीत रूप मे स्थायी की आस्वादात्मक प्रतीति को रस कहते हैं। कुछ लोग विभाव और अनुभाव को ही रस कहते हैं। दूसरे लोग शुद्ध विभाव को, अन्य विचारक शुद्ध अनुभाव को, कुछ लोग केवल स्थायी को दूसरे लोग केवल व्यभिचारी को, कुछ और लोग उनके सयोग को, कुछ दूसरे लोग अनुकार्य को और दूसरे विचारक सामग्री के सम्पूर्ण समुदाय को रस कहते हैं।’ इस उद्धरण से यह सिद्ध होता है कि अभिनव गुप्त के सामने रस सूत्र की बहुत सी व्याख्यायें सन्निहित थी। यह भी सम्भव है कि इनमे कुछ विचार भरत के रस सूत्र की व्याख्या के रूप मे न आये हो सर्वथा स्वतन्त्र हो जैसा कि पण्डितराज ने स्वीकार किया है। किन्तु इतना निश्चित है कि भरत से अभिनव गुप्त तक अनेक व्याख्याकार हुये हैं और अभिनव गुप्त ने उन सबका लाभ उठाया है।

अभिनव भारती मे अभिनव गुप्त ने उक्त समस्त व्याख्याओं से छाटकर चार आचार्यों का विस्तृत परिचय दिया है - भट्टलोल्लट, शुकु, माख्यवादी और भट्टनायक। इनमे साख्यवादी किसी एक आचार्य का नाम निर्देशन नहीं किया गया है और उनका परिचय भी बहुत ही चलता हुआ दिया गया है। इसके बाद आचार्य अभिनव गुप्त ने अपने मत की स्थापना विस्तारपूर्वक की है। आगे चलकर मम्मट ने भट्टलोल्लट, शुकु, भट्टनायक और अभिनव गुप्त के मतों का विस्तारपूर्वक परिचय दिया तथा अभिनव गुप्त के मत को ही परिष्कृत मत के रूप मे स्वीकार किया। यद्यपि आज अनेक दृष्टियों से अभिनव के मत की आलोचना प्रत्यालोचना की जाती है तथापि आज भी इन्हीं का मत प्रामाणिक माना जाता है। अग्रिम पृष्ठों मे इसी प्रतिष्ठित परम्परा के अनुसार उक्त चार मतों का परिचय मात्र ही दिया जायेगा। यहाँ पर यह भी उल्लेख कर देना आवश्यक है कि उक्त सूत्र मे विभाव, अनुभाव और सचारी भाव तो रस की सामग्री है जो स्थायी भाव को आस्वादगोचर बनाने मे कारण होती है। शेष दो शब्द सयोग और निष्पत्ति सामग्री सयोजना के प्रकार और फल का निर्देश करते हैं। अतः कहा जा सकता है विभावादि तीन शब्द सामग्री वाचक है और सयोग तथा निष्पत्ति शब्द प्रक्रिया परक। सामग्री मे मतभेद नहीं है, केवल प्रक्रिया मे ही मतभेद है। इसीलिये इन दो शब्दों मे विभिन्न अर्थों के आधार पर ही विभिन्न मतों की प्रवृत्ति हुई है।

२ रस निष्पत्ति

१. उपक्रम ।
२. मनु मोक्षार्थ की रस रस व्याख्या ।
३. मोक्षार्थ की उपलब्धि और उनके मत के दोष ।
४. रासुख का अनुसन्धितम् ।
५. रासुख की उपलब्धि और उनके दोष ।
६. मनुवाचक का मत ।
७. मनुवाचक की उपलब्धि और उनके दोष ।
८. अभिनव गुप्त का मत ।
९. अभिनव गुप्त की प्रमुख कल्पनाएँ ।

उपक्रम

भारत का रस-सूत्र विभावाभिरुच्यभिचारिभयोपश्रुतिरसनिष्पत्ति अपने नाम-काम से ही मनीषियों की विचित्रता का विषय रहा है। प्रत्येक विवेचक ने अपने दृष्टि कोण से इस सूत्र की व्याख्या कर नये सिद्धान्त और नई विचारधारा का जन्म दिया। किन्तु कातकर्म से ये सभी विचारधाराएँ क्षुब्ध हो गईं। आज जनता पता हन अभिनव गुप्त की व्याख्याओं से प्राप्त होता है। कुछ लोगों का विचार है कि अभिनव ने उन विचारधाराओं को काट-छाट कर ऐसे रूप में प्रस्तुत करने की चेष्टा की जो वा तो उनके मत को पुष्ट कर सके या सरलता से उसका सङ्ग्रह किया जा सके। यह असम्भव नहीं है। किन्तु साधनान्तर के अभाव में अभिनव पर विश्वास करने के प्रतिरिक्त हमारे पास और धारा भी तो नहीं है।

अभिनव गुप्त ने कुछ विचारधाराओं का संकेत मात्र दिया है और कुछ का विवेचक के मानोऽन्वेषपूर्वक विस्तृत विवेचन कर उनकी आलोचना की है और अपना परिष्कृत मत प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। धर्मशास्त्र की शोधन टीका को देखने से अचम्भ होता है कि यद्यपि इनकी दृष्टि अत्यन्त व्यापक थी और इतिहास तथा मनो-विज्ञान के परिप्रेक्ष्य में भी तत्त्व विवेचन की इन्होंने चेष्टा की है जो कि भारतीयों की प्रवृत्ति से बाह्य का तथापि इनका मुख्य लक्ष्य महत्त्वपूर्ण ही है। जिस प्रकार परिष्कृत राज के प्रयोग में अन्वेष कीर्ति को प्रतिष्ठान्ती बनाकर उनका सर्व सङ्ग्रह किया गया

है उसी प्रकार अभिनव गुप्त ने भट्टनायक के उद्धरण देकर उनकी मान्यताओं का शालीनता के साथ ही सही, प्रतिषेध करने की चेष्टा की है। लोचन में भट्टनायक का खण्डन करने के लिये ही कहा गया है कि विद्वान् लोग रस सिद्धान्त के विषय में एकमत हैं ही नहीं हैं—'रस स्वरूप के विषय में ही प्रतिवादियों में विप्रतिपत्तियाँ पाई जाती हैं—कुछ लोग कहते हैं कि पूर्वावस्था में स्थित स्थायीभाव व्यभिचारी भाव इत्यादि के सम्पत्तन (सम्मिलन) से परिपोष को प्राप्त होकर अनुकार्यगत रस होता है। दूसरे लोग कहते हैं कि स्थायी भाव में आस्वाद रूपिणी प्रतिपत्ति अनुकर्त्ता (नट) में रह कर रस बनती है। नट अनुकार्य से अभिन्न रूप में प्रतीतिगोचर होता है और सामाजिक उसी में रसास्वादन करता है। अन्य विचारक नट में लोकातीत रूप में स्थायी की आस्वादात्मक प्रतीति को रस कहते हैं। कुछ लोग विभाव और अनुभाव को ही रस कहते हैं। दूसरे लोग शुद्ध विभाव को, अन्य विचारक शुद्ध अनुभाव को, कुछ लोग केवल स्थायी को दूसरे लोग केवल व्यभिचारी को, कुछ और लोग उनके संयोग को, कुछ दूसरे लोग अनुकार्य को और दूसरे विचारक सामग्री के सम्पूर्ण समुदाय को रस कहते हैं।' इस उद्धरण से यह सिद्ध होता है कि अभिनव गुप्त के सामने रस सूत्र की बहुत सी व्याख्यायें सन्निहित थीं। यह भी सम्भव है कि इनमें कुछ विचार भरत के रस सूत्र की व्याख्या के रूप में न आये हो सर्वथा स्वतन्त्र हो जैसा कि पण्डितराज ने स्वीकार किया है। किन्तु इतना निश्चित है कि भरत से अभिनव गुप्त तक अनेक व्याख्याकार हुये हैं और अभिनव गुप्त ने उन सबका लाभ उठाया है।

अभिनव भारती में अभिनव गुप्त ने उक्त समस्त व्याख्याओं में छाटकर चार आचार्यों का विस्तृत परिचय दिया है—भट्टलोल्लट, शकुन, साख्यवादी और भट्टनायक। इनमें साख्यवादी किसी एक आचार्य का नाम निर्देशन नहीं किया गया है और उनका परिचय भी बहुत ही चलता हुआ दिया गया है। इसके बाद आचार्य अभिनव गुप्त ने अपने मत की स्थापना विस्तारपूर्वक की है। आगे चलकर मम्मट ने भट्टलोल्लट, शकुन, भट्टनायक और अभिनव गुप्त के मतों का विस्तारपूर्वक परिचय दिया तथा अभिनव गुप्त के मत को ही परिष्कृत मत के रूप में स्वीकार किया। यद्यपि आज अनेक दृष्टियों से अभिनव के मत की आलोचना प्रत्यालोचना की जाती है तथापि आज भी इन्हीं का मत प्रामाणिक माना जाता है। अग्रिम पृष्ठों में इसी प्रतिष्ठित परम्परा के अनुसार उक्त चार मतों का परिचय मात्र ही दिया जायेगा। यहाँ पर यह भी उल्लेख कर देना आवश्यक है कि उक्त सूत्र में विभाव, अनुभाव और सचारी भाव तो रस की सामग्री है जो स्थायी भाव का आस्वादगोचर बनाने में कारण होती है। शेष दो शब्द संयोग और निष्पत्ति सामग्री संयोजना के प्रकार और फल का निर्देश करते हैं। अतः कहा जा सकता है विभावादि तीन शब्द सामग्री वाचक हैं और संयोग तथा निष्पत्ति शब्द प्रक्रिया परक। सामग्री में मतभेद नहीं है, केवल प्रक्रिया में ही मतभेद है। इसीलिये इन दो शब्दों में विभिन्न अर्थों के आधार पर ही विभिन्न मतों की प्रवृत्ति हुई है।

मट्टसोल्मट को रस सूत्र व्याख्या

मट्टसोल्मट रस सूत्र के प्रथम व्याख्याता हैं। किन्तु ये एक विचारघाट के प्रतिनिधि के रूप में ही सामने आते हैं। प्रथमव गुप्त ने भिन्ना है कि मट्टसोल्मट का ही यह प्राचीना (प्रसकारवाहियों) का भी है। इस मत की उत्पत्तिवाद उपपन्न बाद घोर आरोपवाद की संज्ञा प्रथम की जा सकती है। इस मत में निष्पत्ति का अर्थ है उत्पत्ति और संबोध का अर्थ है उत्पाद्य उत्पादक भाव। आशय यह है कि रस की उत्पत्ति होती है। अतएव उत्पत्ति के सभी तत्त्व इसमें आने चाहिये। न्याय दर्शन में प्रत्येक कार्य की उत्पत्ति में तीन तत्त्व माने जाते हैं—कारण कार्य और सहकारी कारण। घट की उत्पत्ति में मिट्टी कारण है कुम्हार, दण्ड भाव तथा इत्यादि सहकारी कारण हैं और घट कार्य (फल) है। रस की उत्पत्ति मानने पर इन्हीं सूत्र शब्दों के अनुसन्धान की आवश्यकता पड़ेगी। मट्टसोल्मट के मत में स्वायी भाव ही उपचित होकर रस बन जाता है। उस स्वायी भाव की उत्पत्ति में कारण सन्नता इत्यादि धामम्भान और उद्यान इत्यादि उद्दीपन होते हैं जिनको सम्मिश्रित रूप में विभाव कहा जाता है। इसमें कार्य कटाया भुजाशेष इत्यादि होते हैं जिनको अनुभाव कहा जाता है। यहाँ पर एक प्रश्न यह उठाया जा सकता है कि कार्य-कारण सिद्धान्त में कार्य शब्द का अर्थ 'फल' होता है। जैसे 'घट' इत्यादि में बना हुआ 'घट' कार्य कहलाता है। अनुभावों को रस का कार्य मानने पर यह रस के प्राय की वस्तु सिद्ध होगी जो कि सर्वथा अनुचित है। सभी प्रक्रिया पर ध्यान देने से रस ही अन्तिम फल सिद्ध होता है। उसके बाद कोई वस्तु नहीं होनी चाहिये। किन्तु कार्य सबसे बाद में होता है। इस अनौचित्य को दूर करने के लिये सोल्मट का कहना है कि यहाँ पर अनुभाव रस-वस्तु (रस का कार्य) नहीं होते किन्तु भावों के ही कार्य होते हैं। विभावादि से उत्पन्न अनुभाव इत्यादि से प्रतीति योग्य बनाया हुआ स्वायी भाव का सहकारीकारण-स्वानीय सचारी भावों से उपपन्न हो जाता है। यहाँ पर भी एक अनुपपत्ति यह उत्पन्न होती है कि जो भाव निममानुसार एक साथ नहीं रह सकते। स्वायी भाव भी एक मनोवृत्ति है और सचारी भाव भी मनोवृत्ति ही है। एक मनोवृत्ति दूसरी को हटाकर ही उसके स्थान पर आती है। एक का दूसरे के द्वारा उपपन्न किसी प्रकार नहीं हो सकता। मट्टसोल्मट के पास इसका उत्तर यह है कि सचारी भाव स्वायी भाव के साथ सहज रूप में नहीं रहते अपितु स्वायी भाव की सचारी भाव में आसना रहती है। इसीलिये सचारी भावों से स्वायी भाव का उपपन्न या परिपोष हो जाता है। इस रति इत्यादि स्वायी भाव की उत्पत्ति मुख्य रूप से अनुकार्यमत (मुख्य राम इत्यादि में) ही होती है। किन्तु उसके रूप का अनुसन्धान मत में भी कर लिया जाता है। इस प्रकार का उपचित स्वायी भाव ही रस कहलाता है।

यहाँ कारण कार्य और सहकारी कारण के द्वारा स्वायीभाव की उत्पत्ति बतलाई गई है। इसलिये मट्टसोल्मट के सिद्धान्त को उत्पत्ति भाव की संज्ञा से अभिविहित

किया जाता है। नट पर मुख्य राम इत्यादि अनुकार्य का आरोप होता है इसलिये इसे आरोपवाद कहते हैं और स्थायीभाव का उपचित रूप रस माना जाता है— इसलिये इसे उपचयवाद कहते हैं।

इस मत का सार यही है कि जब हम किसी नाटक को देखते हैं या काव्य का अध्ययन करते हैं तो रसो के रति इत्यादि स्थायीभावो की उत्पत्ति होती है। (१) नायिका इत्यादि आलम्बन और उद्यान इत्यादि उद्दीपन दोनों ही प्रकार के विभाव रति इत्यादि भावो को उत्पन्न करते हैं। (२) कटाक्ष भुजाक्षेप इत्यादि जितने भी अनुभाव हैं और जिन्हें हम स्थायीभावो का कार्य कह सकते हैं वे स्थायी भाव को इस योग्य बना देते हैं कि उनकी उत्पत्ति की प्रतीति हो सके अर्थात् दूसरे लोग उसकी उत्पत्ति को समझ सके। (३) निर्वेद इत्यादि सञ्चारी भाव जिनमें स्थायी भाव वासना रूप में विद्यमान रहा करते हैं और इसीलिये जो सहकारी कहे जाने के अधिकारी हैं इस स्थायीभाव का पोषण करते हैं। यही रति इत्यादि स्थायीभावो की उत्पत्ति का क्रम है। इन भावो की उत्पत्ति मुख्य रूप से वास्तविक राम इत्यादि में ही होती है जिसका नर्तक रगमच पर अभिनय करता है। कारण यह है कि वास्तविक राम इत्यादि का ही सीता में साक्षात् सम्बन्ध होता है। नर्तक राम इत्यादि का रूप धारण कर लेता है और दर्शक लोग उसी में राम के रूप का अनुसन्धान कर लेते हैं। अतएव वस्तुतः न होते हुये भी नर्तक में भी दर्शको को रस की प्रतीति होने लगती है जिस प्रकार रस्सी में साप की प्रतीति होती है।

प्रस्तुत निबन्ध का क्षेत्र शुद्ध रूप में परिचय देना मात्र है, किसी विवाद ग्रस्त विषय के विस्तार में जाना नहीं। फिर भी यहाँ यह निर्देश कर देना अनुचित न होगा कि अभिनव गुप्त और मम्मट द्वारा भट्टलोल्लट के मत के विवरण में किसी प्रकार का परस्पर भेद नहीं है जैसा कि कुछ लोगो ने समझा है। मम्भवत मम्मट ने भी भट्टलोल्लट के मत को समझने के लिये अभिनव गुप्त को ही आधार बनाया है और अभिनव गुप्त के उल्लेख का जैसा आशय उन्होंने समझा उसी को प्रकट कर दिया। मतभेद का मूल कारण मम्मट का 'प्रतीयमान' शब्द का प्रयोग है जिससे कुछ लोग यह समझते हैं मम्मट द्वारा उल्लिखित भट्टलोल्लट के मत में मामाजिको की दृष्टि का मन्निवेश है जब कि अभिनव के उल्लेख में शुद्ध रूप में रगमञ्चीय स्थिति का ही उपादान किया गया है। मेरा अनुमान है कि अभिनव भारती में 'अनुकार्येऽनुकर्तर्यपि चानुमन्धान वलात्—' के आगे जो उँस लगा हुआ है वह इस बात का सूचक है कि अभिनव ने भी 'प्रतीयमान' जैसे किसी शब्द का प्रयोग किया होगा। जो कि उच्छिन्न हो गया है। प्रकरण के अनुसार यहाँ जो भी शब्द वाक्य पूर्ति के लिये जोड़ा जायेगा उस का अर्थ वही होगा जो मम्मट ने लिखा है। अथवा नया शब्द न भी सही तो भी 'अनुमन्धान वलात्' का अर्थ करने में 'अनुसन्धाता कौन है' ? यह जिज्ञासा स्वत उत्पन्न होती है और वह सामाजिक ही हो सकता है कोई और नहीं।

सोस्मट की उपस्थिति और उनके मत के बोध

सोस्मट के मत की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि यह प्राचीनों के मत का प्रतिनिधित्व करता है और भरत के सर्वाधिक निकट पड़ता है। दूसरी बात यह है कि यद्यपि सोस्मट सामाजिक की मन स्थिति का विशेषण नहीं कर पाया किन्तु उस सिद्धान्त के क्षेत्र में व्यक्तिगत मन स्थिति का अध्ययन यहीं से प्रारम्भ होता है और उस सिद्धान्त के विकास में सोस्मट का यह योगदान अत्यन्त मूल्य है। भाव को लोभन ने मुख्य पात्र से सम्बद्ध बताया है और तद्रूपता के अनुमान के माध्यम से नट में भी उस की स्थिति स्वीकार की है। इससे स्वभावतः सिद्ध होता है लोभन नट के साथ में वस्तु की सम्बन्ध के पक्षपाती है जो कि एक महत्वपूर्ण बात है। साथ ही अभिनेता से उस स्थिति मान कर सोस्मट ने सफ़्त अनुकरण की महत्ता पर बल दिया है और इस तथ्य को धीरे-धीरे कर लिया है कि सफ़्त अभिनय के लिये नट की भी तद्रूप अनुसूति अनिवार्य है।

किन्तु सोस्मट की सीमायें भी हैं और पूर्णों की अपेक्षा इस सिद्धान्त में बोध अधिक है। पहली बात तो यह है कि इसमें इस बात की व्याख्या नहीं की जा सकी है कि कृद्दयो को रसास्वादन क्यों होता है ? इसमें तो केवल इतना मतलब दिया है कि उस की उत्पत्ति रस में होती है और नर्तक में उसकी प्रतीति होती है। वर्णकों का सीता इत्यादि घासम्बन्धों से क्या सम्बन्ध को उन्हें भी उनके प्रेम में मानन्द आता है ? दूसरी बात यह है कि रसो और बिम्बाकारिकों में कार्य कारण भाव माना गया है जो सर्वथा असंगत है। कारण कभी न कभी कार्य से अपना पृथक् अस्तित्व अवश्य रखता है किन्तु यहाँ बिम्बाकारिणी सत्ता उस के अभाव में सम्भव ही नहीं। तीसरी बात यह है कि उपचित स्वाधी भाव को उस कहा गया है। उपचित वही वस्तु हो सकती है जो अनुपचित अवस्था में स्वयं रूप में विद्यमान अवस्था ही और उसकी प्रतीति भी की जा सके। वही स्वाधी भाव की प्रतीति बिम्बाकारि के बोध के अभाव में सम्भव ही नहीं। फिर उपचय क्रिया हीमा। जब बिम्बाकारिकों में संबन्धित होकर स्वाधीभाव प्रतीत होता है तब वह अनुपचित अवस्था नहीं रहती। अतः स्वाधी भाव की सत्ता ही विमुक्त हो जाती है। इनके लिये यह आवश्यक हो जायेगा कि स्वाधीभाव की परीक्षा सत्ता मानी जाय। ऐसी रचना में पहल उसका सम्बन्धित अभिनेता हो जायेगा। परीक्षात्मक ज्ञान के साक्षात्कारात्मक न होने में उसकी रसरूपता हो ही नहीं सकती। यदि स्वाधी भाव के समान बिम्बाकारि में पहल रस भी परीक्षा सत्ता स्वीकार कर भी जाय तो रस-गुण ही व्यर्थ हो जायेगा क्योंकि ऐसी रचना में दूसरे सत्ता की आवश्यकता ही क्या बचेगी ? रस में गूनाभिनय या सादृश्य की भावना नहीं होती किन्तु स्वाधी भाव में होती है। यदि स्वाधी भाव को ही रस माना जायगा तो रस में भी मन्द मन्दतर मन्दतर धाँस घटेक भेद होने लगेगे और यह बाध जाती रहेगी कि रस में कोटि नहीं होती। एक लक्षणात्मक यह सम्भव है कि रस प्रकार रस की कोटियाँ नहीं मानी

जाती वैसे ही स्थायी भाव की भी कोटियाँ न मानी जावें। ऐसी दशा में 'हास' की ६ कोटियाँ सिद्ध नहीं हो सकेंगी। दूसरा समाधान यह सम्भव है कि स्थायी भाव के आधार पर रस की भी कोटियाँ मान ली जावे। ऐसी दशा में काम की १० दशाओं के स्थान पर असंख्य दशायें माननी पड़ेंगी। इस प्रकार लोल्लट का यह सिद्धान्त निस्सार सिद्ध हो जाता है कि स्थायी भाव ही रस बन जाता है। इनके सिद्धान्त का दूसरा पक्ष है उपचयवाद अर्थात् स्थायीभाव सञ्चारी भावों से उपचित होकर रस बनता है। किन्तु यह मान्यता भी तर्क की कसौटी पर खरी नहीं उतरती। भावनाओं का उपचय कभी नहीं होता सर्वदा अपचय ही होता है। शोक इत्यादि भाव जितनी तीव्रता से उद्भूत होते हैं उतनी तीव्रता उनमें बनी नहीं रहती धीरे-धीरे कम होती जाती है। यदि क्रोध, उत्साह, रति इत्यादि भावों को बीच-बीच में परिपोषक सामग्री न मिलती जाय तो ये भाव स्वयं घटते जाते हैं। अतः स्थायी भावों के उपचय की बात भी बनती नहीं है। इस प्रकार लोल्लट का सिद्धान्त कसौटी पर खरा नहीं उतरता।

शकुन का अनुमितिवाद

न्याय शास्त्र के आचार्य श्री शकुन भरत के रस सूत्र के दूसरे व्याख्याता हैं। इन्होंने निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति किया है और सयोग का अनुमाप्य अनुमापक भाव। इनके सिद्धान्त का सार इस प्रकार है—जब नट राम इत्यादि किसी पात्र का अभिनय करता है तब दर्शकों को यह प्रतीति होने लगती है कि 'यह राम ही है।' इस प्रतीति को हम उन चारों प्रकार की प्रतीतियों में सन्निविष्ट नहीं कर सकते जो लोक में या न्याय शास्त्र में मानी जाती हैं। (१) इसे हम 'यह राम ही है' या 'यही राम है' इस प्रकार की दो सम्यक् प्रतीतियों में सन्निविष्ट नहीं कर सकते। सम्यक् प्रतीति वही पर होती है जहाँ सचमुच राम उपस्थित हो, यहाँ सचमुच राम उपस्थित नहीं है इसलिये यह प्रतीति यहाँ पर नहीं हो सकती। (२) यहाँ पर 'यह राम है' इस प्रकार की मिथ्या प्रतीति भी नहीं हो सकती। मिथ्या प्रतीति वही पर होती है जहाँ राम न हो और उनको कोई राम कहे और जहाँ पर वाद में बाध अवश्य हो तथा यह प्रतीति होने लगे कि 'यह राम नहीं है।' यहाँ पर यह प्रतीति नहीं हो सकती क्योंकि उत्तर कालिक बाध नहीं होता। इसे हम 'यह राम है या नहीं' इस प्रकार की सञ्ज्ञात्मक प्रतीति भी नहीं कह सकते क्योंकि यहाँ पर सञ्ज्ञा का अनुभव नहीं होता। (४) 'यह राम के समान है' इस प्रकार की सादृश्य प्रतीति भी यहाँ पर नहीं हो सकती। क्योंकि हमें सादृश्य का अनुभव नहीं होता। इस प्रकार यह प्रतीति सम्यक्, मिथ्या, सञ्ज्ञा और सादृश्य इन चारों प्रकार की प्रतीतियों से विलक्षण एक नये ही प्रकार की प्रतीति होती है जिस प्रकार चित्र में बने हुये घोंडे में घोंडे की प्रतीति दृष्टा करती है। जब नट —

पीलो छवि रस माधुरी सींचो जीवन वेल,
जी लो सुख से आयु भर यह माया का खेल,

मिलो स्नेह से बने
घने प्रेम तल तले (स्कन्दमुप्त)

इस प्रकार के सबसे सम्बन्धी काव्य वाक्यों का अनुसन्धान करना है। यद्यपि

यह बेवसा मिस्री बिबाई
मैंने भ्रम ब्रह्म जीवन तबित नष्ट करियों की भीषण गुठलाई।
छल छल से सम्बन्ध के धन कण
धर्म से घिरते से प्रतिक्षण
मेरी यात्रा पर मेरी भी
नीरवता धन्य धन्यदाई ॥ (स्कन्द मुप्त)

इस प्रकार के काव्य यत् बिलोय वाक्यों का अनुसन्धान करता है तथा सिद्धा
धीर धर्मास का धार्मिक भेकर अपना कार्य कौशल प्रकट करता है तब उन काव्यगत
वाक्यों के अनुसन्धान के बल पर तथा सिद्धा धीर धर्मास के द्वारा प्रवर्धित किये हुये
कार्य के बल पर उसी नट के द्वारा भावों के बिन कार्योकारणों धीर सहकारी कारणों
को प्रतिनय द्वारा प्रकाशित करता है वे होते तो वास्तव में कृत्रिम हैं किन्तु कौशल की
सूक्ष्मता के कारण कृत्रिम भासूम नहीं पड़ते हैं। इस प्रकार के अपना कारण कार्य धीर
सहकारी कारण नाम जोड़कर बिभाव अनुभाव धीर सञ्चारी भाव के नाम से पुकारे
जाने सकते हैं। इनसे एक प्रकार की व्याप्ति बनती है धीर वह इस प्रकार की होती
है कि — वही कही इन बिभावबिभावों का संयोग होता है वही रति इत्यादि भाव प्रबल
होते हैं। इस व्याप्ति में गम्य अर्थात् अनुभाष्य तो रति इत्यादि भाव हैं धीर समक
अर्थात् अनुभाषक बिभावबिभावों का संयोग है। इस व्याप्ति के बल पर नट में
रति इत्यादि भावों का अनुमान समाना जाता है। किन्तु इसमें वस्तु की ऐसी सुन्दर
बिचक्षणता होती है बिचछे उसमें आस्वाद्य उत्पन्न करने की अपूर्व शक्ति पैदा हो जाती
है। यही कारण है कि अनुमान होत हुये भी धर्म अनुमानों से बिचक्षण होने के कारण
यह अनुमान रूप में प्रतीत नहीं होगी धीर इसका नाम स्वाधीभाव पत्र जाता है। इस
स्वाधी भाव का अनुमान नट में ही लगाया जाता है। यद्यपि यह नट में बिचमान नहीं
होता है किन्तु समाज में उपस्थित वर्तकमण अपनी वासना से प्रेरित होकर दूसरा
वर्तन करते हैं। यही रस है।

यह का सार यही है कि
अनुमान समान से
बिभावबिभाव में
है यद्यपि यह
व का हैत

यह उकती हुई धूल को धुमा समझ कर
नट यह प्रकट करता है कि बिभावबि
रति भाव का वर्तक भोज नट में ही
नहीं है। अतः रतिभाव
है।

नट बिभाव
उ अनुकार्य

मे स्थायीभाव की उत्पत्ति मानी थी। किन्तु अनुकार्य (वास्तविक राम) से नट का कोई भी प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं होता। शकुन ने इस शका का समाधान प्रस्तुत कर दिया है। उनका कहना है कि कवि जिस प्रकार के विभावो का वर्णन करता है नट उसी का अनुकरण करता है। अनुभावो का अनुकरण शिक्षा के बल पर किया जाता है। सचारी भावो का अनुकरण अपने अनुभव के बल पर कृत्रिम रूप में करता है। इसका आशय यह है कि प्रायः प्रत्येक काव्य में पात्रो (विभावो) की वेशभूषा इत्यादि का प्रकथन कर दिया जाता है। नट उसी वेशभूषा में रंगमंच पर उपस्थित होता है। उसको अभिनय की शिक्षा दी जा चुकी होती है। इससे वह अनुभावो का अनुकरण करता है। लोक में हर्ष चिन्ता इत्यादि का उसका अपना अनुभव होता है। उसी के बल पर वह अपने अन्दर उन भावो की कल्पना कर लेता है। किन्तु स्थायी भाव का अनुसन्धान तो वह किसी रूप में नहीं कर सकता। वह तो प्रतीति गोचर ही होता है और उसका तो अनुमान ही लगाया जाता है। इसीलिये मुनि ने भिन्न विभक्तिक भी स्थायीभाव शब्द का प्रयोग नहीं किया है। क्योंकि वह बहुत अनुचित हो जाता।

यहाँ एक प्रश्न यह भी उठाया जा सकता है कि मिथ्या ज्ञान और अनुकरण से रस कैसे उत्पन्न हो सकता है? शकुन के पास इसका उत्तर यह है कि प्रायः मिथ्या ज्ञान से भी अर्थ क्रिया देखी जाती है। अतः यह कोई अनुपपत्ति नहीं है।

शकुन की उपलब्धि और उनके दोष

शकुन का रस सिद्धान्त असदिग्ध रूप में भट्ट लोल्लट के सिद्धान्त का विकास है। लोल्लट के सिद्धान्त में सामाजिक के योगदान पर नहीं के बराबर विचार किया गया था किन्तु शकुन ने सामाजिक के आस्वादन को मुख्य रूप से विवेचन का विषय बनाया। अनुकार्य में रस की कल्पना भी कुछ अधिक समीचीन नहीं थी। क्योंकि जो व्यक्ति कभी दृष्टिगत हुआ ही नहीं उसकी भावनाओं आस्वादन का विषय बन सके यह सम्भव ही नहीं है। शकुन ने विभाव को कवि-कल्पित मानकर इस अनुपपत्ति का निराकरण कर दिया है। लोल्लट ने जो स्थायीभाव का प्रत्यक्ष उपचय माना था उसका भी समाधान शकुन में मिल जाता है। ये अनुकरण को महत्व देते हैं जिससे वह दोष नहीं आता जो लोल्लट के विवेचन में आया था।

किन्तु लोल्लट के समान शकुन के दोष उनकी उपलब्धियों की अपेक्षा अधिक मुख्य हैं। पहली बात तो यह है कि इसमें यह भुला दिया गया है कि प्रत्यक्ष ज्ञान ही चमत्कार का कारण होता है। जो चमत्कार प्रत्यक्ष ज्ञान के द्वारा हो सकता है वह अनुमानजन्य ज्ञान में सम्भव नहीं। दूसरी बात यह है कि इसमें यह भुला दिया गया है कि जब दर्शक का आलम्बन से किसी प्रकार का सम्बन्ध नहीं है तब उसे रसास्वादन होता कैसे?

अभिनव गुप्त ने अपने गुरु भट्ट तीर्थ के नाम पर शकुन के मत में कतिपय अन्य अनुपपत्तियाँ भी दिखलाई हैं। उनका मुख्य आक्षेप अनुकरण सिद्धान्त पर है। यह

मिलो स्नेह से बसे
बने प्रेम तब तब (स्कन्दपुष्ट)

इस प्रकार के संयोग सम्बन्धी काव्य भावों का अनुसन्धान करना है। यद्यपि

घाटू बेचना मिली बिदाई
मैंने भ्रम बना जीवन संचित मनु करियों की भीख लुटाई।
छत छत ये सन्ध्या के यम कण
घाँसु से बिरते ये प्रतिक्षण
मेरी यात्रा पर लेती थी
नीरवता अलक्ष्य घंघड़ाई ॥ (स्कन्द पुष्ट)

इस प्रकार के काव्य गत वियोग भावों का अनुसन्धान करता है तथा शिक्षा और अभ्यास का धार्य लेकर अपना कार्य कौशल प्रकट करता है तब उन काव्यगत भावों के अनुसन्धान के बल पर तथा शिक्षा और अभ्यास के द्वारा प्रबोधित किये हुये कार्य के बल पर उसी गत के द्वारा भावों के जिन कार्यों कारणों और सहायरी कारणों को अभिनय द्वारा प्रकाशित करता है वे होते तो वास्तव में छत्रिम हैं किन्तु कौशल की मूर्धमता के कारण छत्रिम मामूम नहीं पड़ते हैं। इस प्रकार के अपना कारण कार्य और सहायरी कारण नाम छोड़कर विभाव अनुभाव और सञ्चारी भाव के नाम से पुकारे जाने लगते हैं। इनसे एक प्रकार की व्याप्ति बनती है और वह इस प्रकार की होती है कि 'वहाँ नहीं इन विभावाधिकों का संयोग होता है वहाँ रति इत्यादि भाव प्रबल होते हैं। इस व्याप्ति में यम्य अर्थात् अनुभाष्य तो रति इत्यादि भाव हैं और यमक अर्थात् अनुभाषक विभावाधिकों का संयोग है। इस व्याप्ति के बल पर गत में रति इत्यादि भावों का अनुमान लगाया जाता है। किन्तु इसमें वस्तु की ऐसी सुन्दर विमल्यगता होती है जिससे उसमें आस्वाद्य उत्पन्न करने की अपूर्व शक्ति पैदा हो जाती है। यही कारण है कि अनुमान होत हुये भी धन्य अनुमानों से विमल्यग होने के कारण यह अनुमान रूप में प्रतीत नहीं होगा और इसका नाम स्वाधीभाव पद जाता है। इस स्वाधी भाव का अनुमान गत में ही लगाया जाता है। यद्यपि यह गत में विद्यमान नहीं होता किन्तु समान में उपस्थित वर्तकमय अपनी वासना से प्रेरित होकर दूसरा वर्तक करत है। यही रस है।

इस गत का मार यही है कि जिस प्रकार जख्मी हुई जूल को घुसा समझ कर कोई धाम का अनुमान लगा ले उसी प्रकार जब न- यह प्रकट करता है कि विभावादि हमारे ही हैं तब विभावादि में नियत रति इत्यादि भाव का वर्तक भोग गत में ही अनुमान लगा लेते हैं यद्यपि यह रतिभाव यममे होता नहीं है। यही अनुमित रतिभाव गामाधिकों के आस्वाद्य का हैग होने से रस बहमाता है।

गानुक का सिद्धांत प्रमुख रूप में अनुकरण पर आधारित है। गत विभाव अनुभाव और सञ्चारी भाव का अनुकरण करता है। मोक्षत में मुख्य रूप से अनुकार्य

की अवस्थिति सामाजिक में ही मानी जावे तो इसका आशय यही होगा कि सामाजिक में रस की उत्पत्ति हुई है। अब मान लीजिये कि रगमञ्च पर राम-सीता के प्रेम का अभिनय हो रहा है—उस अवस्था में सामाजिक के हृदय में सीता के प्रति रति जाग्रत हो ही कैसे सकती है ? यह भी नहीं कहा जा सकता कि सीता के अन्दर से सीतात्व रूप व्यक्तित्व के अंश के पृथक् हो जाने से तथा सर्वसाधारण कान्तात्व की प्रतीति होने से सामाजिक में रस भावना का उद्बोध हो जाता है, क्योंकि देवता इत्यादि पूज्यों के प्रति कान्तात्व बुद्धि हो ही नहीं सकती। दूसरी बात यह है कि जिन कार्यों का सम्पादन हमारी शक्ति से सर्वथा बाहर है उनको अपनी शक्ति से करने की हम कल्पना ही कैसे कर सकते हैं। हम यह कैसे मान सकते हैं कि हम समुद्र पर पुल बांध रहे हैं या समुद्र को लाघ रहे हैं या अपने हाथ पर पहाड़ उठा रहे हैं। शक्तिमान राम इत्यादि का स्मरण भी हमारे रसोद्बोध में कारण नहीं हो सकता क्योंकि एक तो हम ने कभी राम को देखा नहीं जो कि स्मरण की अनिवार्य शर्त है दूसरे स्मरणमात्र में रसोद्बोध हो भी नहीं सकता। इस प्रकार रस न तो स्वगत माना जा सकता है न अनुकार्यगत और न नटगत। रस उत्पन्न होता है यह भी नहीं माना जा सकता। कारण यह है कि यदि करुण रस की उत्पत्ति हो और उससे सामाजिक को दुःख हो तो उसके पढ़ने में कौन प्रवृत्त होगा ? दुःख में कोई पढ़ना नहीं चाहता। अब रही अभिव्यक्ति की बात। अभिव्यक्ति किसी ऐसी वस्तु की होती है जो पहले विद्यमान हो और प्रकाश इत्यादि के द्वारा वह प्रकट कर दी जावे। जैसे अंधेरे में रखे हुए घड़े को दीपक का प्रकाश अभिव्यक्त कर देता है। यदि रस पहले से सामाजिक के अन्तःकरण में विद्यमान हो तभी काव्य इत्यादि के परिशीलन से उसकी अभिव्यक्ति मानी जा सकती है। किन्तु इसमें यह एक दोष होगा कि जिस प्रकार घड़े को अधिकाधिक स्पष्टता देने के लिए प्रकाश की मात्रा भी बढ़ानी पड़ती है उसी प्रकार विषय वासना का अधिकाधिक विस्तार प्रारम्भ हो जायेगा। रस प्रतीत भी नहीं होता क्योंकि प्रतीत वही वस्तु होती है जो पहले से विद्यमान हो। राम वहाँ विद्यमान नहीं अतः उनकी रति भी विद्यमान नहीं है। अतः उसकी प्रतीति हो ही किस प्रकार सकती है ? इस प्रकार स्वगतत्व परगतत्व उत्पत्ति अभिव्यक्ति प्रतीति इत्यादि सभी मान्यताओं का निराकरण हो जाता है। अतएव मानना पड़ेगा कि काव्य के शब्दों में अन्य शब्दों की अपेक्षा कुछ विलक्षणता होती है।

उक्त विलक्षणता के आधार पर मानना पड़ेगा कि काव्य में लोक की अपेक्षा दो अतिरिक्त शब्द व्यापार (शब्द वृत्तियाँ) होती हैं। इस प्रकार काव्य में तीन शब्द वृत्तियाँ होती हैं—अभिधायकत्व, भावकत्व और भोजकत्व। अभिधायकत्व वृत्ति वा पर्यवसान वाच्यार्थ में होता है। रस इत्यादि के विषय में भावकत्व वृत्ति मानी जाती है और सहृदयों के विषय में भोजकत्व वृत्ति से काम लिया जाता है। काव्य में यही तीन अंश भूत व्यापार होते हैं। इस अभिधायकत्व वृत्ति का यही काम है कि काव्य में माने वाले जितने भी विभावादि होते हैं उनके अन्दर से व्यक्तित्व अंश को हटाकर

अनुकरण सामाजिक की दृष्टि से ठीक नहीं कहा जा सकता क्योंकि सामाजिक न राम की बिम्बित चेष्टायें देखी नहीं है। अतः वह यह अनुमान लगा ही नहीं सकता कि नट राम की चेष्टाओं का अनुकरण कर रहा है। दूसरे ऐन्द्रिय विषयों का अनुकरण सम्भव भी हो किन्तु रति इत्यादि मानसिक तत्वों का अनुकरण तो कभी हो ही नहीं सकता। नट की दृष्टि से भी अनुकरण ठीक नहीं लगता। क्योंकि नट ने जो वस्तु देखी ही नहीं उसका वह अनुकरण (सदृशता-सम्पादन) कर ही कैसे सकता है? दूसरी बात यह है कि नट लोक का अनुकरण किस वस्तु से करेगा। क्या सोच के द्वारा? वह तो न के धन्य है ही नहीं। क्या सच बात इत्यादि के द्वारा? इन बातों से आन्वन्तर भाव का अनुकरण कैसे होगा? वस्तु वृत्त विवेचन की दृष्टि से भी अनुकरण सिद्धान्त ठीक नहीं जान पड़ता क्योंकि जो वटमा पहले नट चुकी है नटक में बाद में उसकी संवेदना ही बगाई जाती है। वस्तु वृत्त का ठीक विवेचन तो बही कर सकता है जिसने प्रत्यक्ष रूप से उस देखा हो। बाद में तो उसकी सूचना भर प्राप्त की जा सकती है। भरत की दृष्टि से अनुकरण सिद्धान्त ठीक नहीं लगता। क्योंकि भरत में कोई ऐसा वाक्य ही दिखलाई नहीं देता जो इस प्रतिपादन का मूलाधार कहा जा सके। इस प्रकार जब हांकु के सिद्धान्त का मूलाधार अनुकरण सिद्धान्त ही व्यस्त हो गया तो वह सिद्धान्त स्वतः विहीन हो जाता है।

भट्टनायक का मत

भट्ट नायक के सिद्धान्त को भुक्तिभाव के नाम से अभिहित किया जाता है। वे निष्पत्ति का धर्म करते हैं भुक्ति और संयोग का धर्म करते हैं भोक्त्व-जीवक सम्बन्ध। इन्होंने अपने विवेचन में सर्वप्रथम जन मान्यताओं का निराकरण किया जो या तो सम्भावना मुक्त थी या जनक पहले उस प्रकार की मान्यताओं का निरूपण किसी न किसी के द्वारा किया जा चुका था। इन्होंने स्वगतत्व परगतत्व प्रतीति उत्पत्ति धर्मिभ्यक्ति इत्यादि सभी मान्यताओं का प्रतिषेध कर अपने नवीन मत की स्थापना की है। इस प्रकार इनके मत को दो पक्षों में विभाजित किया जा सकता है—पहले प्रतिषेध पक्ष और फिर निधि पक्ष। इसके मत का सार इस प्रकार होगा —

नटक में रसामुभाव में तीन व्यक्तित्व होते हैं (१) क्लिप्ता अनुकरण किया जाता है जैसे राम इत्यादि। (२) अनुकरण करने वाला नट इत्यादि और (३) धारणा करने वाला सामाजिक। यहाँ पर वह प्रश्न उपस्थित होता है कि सामाजिक जिस रस का धारणा कर रहा है वह रस किस सामाजिक से ही सम्बन्ध रखता है प्रथमा धर्म से। धारण यह है कि रस स्वगत होता है या परगत। यदि रस परगत होता है अर्थात् उसका सम्बन्ध सामाजिक से भिन्न किसी अन्य व्यक्ति (नट या अनुकार्य) से होता है। तो सामाजिक तो एक तटस्थ व्यक्ति हो गया। वह अपने से सम्बन्ध न रखने वाला रस का धारणा ही क्यों करेगा? यदि रस स्वगत माना जाये अर्थात् रस

की अवस्थिति सामाजिक में ही मानी जावे तो इसका आशय यही होगा कि सामाजिक में रस की उत्पत्ति हुई है। अब मान लीजिये कि रगमञ्च पर राम-सीता के प्रेम का अभिनय हो रहा है—उस अवस्था में सामाजिक के हृदय में सीता के प्रति रति जागृत हो ही कैसे सकती है ? यह भी नहीं कहा जा सकता कि सीता के अन्दर से सीतात्व रूप व्यक्तित्व के अश के पृथक् हो जाने से तथा सर्वसाधारण कान्तात्व की प्रतीति होने से सामाजिक में रस भावना का उद्बोध हो जाता है, क्योंकि देवता इत्यादि पूज्यो के प्रति कान्तात्व बुद्धि हो ही नहीं सकती। दूसरी बात यह है कि जिन कार्यों का सम्पादन हमारी शक्ति से सर्वथा बाहर है उनको अपनी शक्ति से करने की हम कल्पना ही कैसे कर सकते हैं। हम यह कैसे मान सकते हैं कि हम समुद्र पर पुल बांध रहे हैं या समुद्र को लाघ रहे हैं या अपने हाथ पर पहाड़ उठा रहे हैं। शक्तिमान राम इत्यादि का स्मरण भी हमारे रसोद्बोध में कारण नहीं हो सकता क्योंकि एक तो हम ने कभी राम को देखा नहीं जो कि स्मरण की अनिवार्य शर्त है दूसरे स्मरणमात्र से रसोद्बोध हो भी नहीं सकता। इस प्रकार रस न तो स्वगत माना जा सकता है न अनुकार्यगत और न नटगत। रस उत्पन्न होता है यह भी नहीं माना जा सकता। कारण यह है कि यदि करुण रस की उत्पत्ति हो और उससे सामाजिक को दुःख हो तो उसके पढ़ने में कौन प्रवृत्त होगा ? दुःख में कोई पढ़ना नहीं चाहता। अब रही अभिव्यक्ति की बात। अभिव्यक्ति किसी ऐसी वस्तु की होती है जो पहले विद्यमान हो और प्रकाश इत्यादि के द्वारा वह प्रकट कर दी जावे। जैसे अंधेरे में रक्खे हुए घड़े को दीपक का प्रकाश अभिव्यक्त कर देता है। यदि रस पहले से सामाजिक के अन्तःकरण में विद्यमान हो तभी काव्य इत्यादि के परिशीलन से उसकी अभिव्यक्ति मानी जा सकती है। किन्तु इसमें यह एक दोष होगा कि जिस प्रकार घड़े को अधिकाधिक स्पष्टता देने के लिए प्रकाश की मात्रा भी बढ़ानी पड़ती है उसी प्रकार विषय वासना का अधिकाधिक विस्तार प्रारम्भ हो जायेगा। रस प्रतीत भी नहीं होता क्योंकि प्रतीत वही वस्तु होती है जो पहले से विद्यमान हो। राम वहाँ विद्यमान नहीं अतः उनकी रति भी विद्यमान नहीं है। अतः उसकी प्रतीति हो ही किस प्रकार सकती है ? इस प्रकार स्वगतत्व परगतत्व उत्पत्ति अभिव्यक्ति प्रतीति इत्यादि सभी मान्यताओं का निराकरण हो जाता है। अतएव मानना पड़ेगा कि काव्य के शब्दों में अन्य शब्दों की अपेक्षा कुछ विलक्षणता होती है।

उक्त विलक्षणता के आधार पर मानना पड़ेगा कि काव्य में लोक की अपेक्षा दो अतिरिक्त शब्द व्यापार (शब्द वृत्तियाँ) होती हैं। इस प्रकार काव्य में तीन शब्द वृत्तियाँ होती हैं—अभिधायकत्व, भावकत्व और भोजकत्व। अभिधायकत्व वृत्ति वा पर्यवसान वाच्यार्थ में होता है। रस इत्यादि के विषय में भावकत्व वृत्ति मानी जाती है और सहृदयो के विषय में भोजकत्व वृत्ति से काम लिया जाता है। काव्य में यही तीन अश भूत व्यापार होते हैं। इस अभिधायकत्व वृत्ति का यही काम है कि काव्य में माने वाले जितने भी विभावान्वित होते हैं उनके अन्दर से व्यक्तित्व अश को हटाकर

उनमें साधारणीकरण कर दिया जाता है जिसमें उन विभागाधिकारों में सामाजिकों के रसास्वादन के प्रयोजक बनने की क्षमता उत्पन्न हो जाती है। इस प्रकार भावमय वृत्ति का काम है साधारणीकरण करना। तीसरी है भोजकत्व वृत्ति। इस वृत्ति के प्रभाव से सामाजिक क क्षमता कारण रसमीम के योग्य बन जाते हैं। यह प्रीम स्तरक अनुभव इत्यादि सब प्रकार की शौकिक प्रतिपत्तियों से भिन्न होता है। सामाजिकों की चित्तवृत्ति उस रसास्वादन का कर्म कभी-कभी प्रवृत्त हो जाती है कभी-कभी उनका विस्तार हो जाता है और कभी-कभी उनका विकास हो जाता है। यह भास्वाव ठीकी प्रकार का होता है जिस प्रकार का ब्रह्माण्ड हुआ करता है। शीक में हम दूसरों के सुख दुःख को अपना सुख दुःख नहीं समझ पाते और न हम अपनी आत्मा के व्यापकत्व का अनुभव ही कर पाते हैं क्योंकि हमारी चित्तवृत्तियों पर रजोगुण और तमोगुण का पूर्ण पडा हुआ है। काष्ठास्वादन के प्रसर पर भोजकत्व वृत्ति के प्रभाव से वह पूर्ण विहीन हो जाता है और सत्त्व के उदक से हम अपनी चित्त-वृत्तियों को संसार के साधन प्रकाशरता में परिणत कर देते हैं जिससे हमें काष्ठा या मादय में के मिश्रण आनन्द देने लगती हैं जिनको पराया समझ कर शोक में हम लट्ठस बन रहे हैं। उस सत्त्व के उदक में रजोगुण और तमोगुण की विचित्रतायें भी सम्मिश्रित रहती हैं किन्तु प्रभाव सत्ता सत्त्व की ही रहती है। अपनी सत्ता के द्वारा हम ऐसे भोकोत्तर आनन्द का अनुभव करने लगते हैं जिसमें संसार के अन्य सारे सुखेवगीम परार्थ टिरोहित हो जाते हैं और उस आनन्द का पूर्ववसान अपनी चेतना में हो जाता है। रजोगुण के प्रभाव से हमारी आत्मा में वृत्ति उत्पन्न होती है तमोगुण से विस्तार हो जाता है और सत्त्व गुण के प्रभाव से उसका विकास हो जाता है। वह रस चैतन्य चित्तवृत्ति स्वयम् होता है। वही प्रमाण ग्रंथ होता है। चित्तवृत्तियाँ सिद्ध होती हैं मत रस भी सिद्ध ही कहा जाता है। उस रसास्वादन के लिए पाठक को चित्त प्रक्रिया का सहारा लेना पड़ता है वह प्रमाण होती है। रस सर्वथा सिद्ध रूप ही माना जाता है। यह है मूढ नायक के सिद्धान्त का सार।

महत्मायक की उपसन्धियाँ और उनके दोष

महत्मायक की सबसे बड़ी उपसन्धि है साधारणीकरण की परिकल्पना। यह एक इतना महत्वपूर्ण सिद्धान्त है कि परवर्ती विचारकों ने भी यही तक सब से बड़े प्रतिनिधेयी अधिनय गुण में भी इसे नष्ट मस्तक होकर स्वीकार कर लिया। यह दूसरी बात है कि इसकी प्रशिया जेज और उपादान के विषय में मत भेद हो किन्तु वही तक सिद्धान्त की मान्यता का प्रश्न है इसके प्रवर्तक के रूप में महत्मायक ही याव क्रिये जायेंगे। दूसरी बात यह है कि सामाजिक ही दृष्टि से रसास्वादन की ठीक व्याख्या सर्वप्रथम महत्मायक ने ही की कि रजोगुण तथा तमोगुण के परित्कार के द्वारा सत्त्व का उदक चित्त की आस्वादन काम बनाता है। इस सिद्धान्त का भी प्रवर्तन महत्मायक ने ही किया जो कि रस सिद्धान्त में पर्याप्त महत्व का धारिकारी है।

किन्तु महत्मायक के सिद्धान्त की सबसे बड़ी कमी इस बात में है कि उन्होंने

दो ऐसी वृत्तियाँ स्वीकार की है जो पूर्ववर्ती काव्य-शास्त्र में नहीं पाई जाती। आस्तिकता का तकाजा यह था किजो सामग्री उन्हें प्राप्त हुई थी उसी की ठीक व्याख्या कर देते और उसी में अपना काम चलाते। अभिनव गुप्त को सबसे बड़ी आपत्ति यही है कि भट्टनायक रस की प्रतीति नहीं मानते। जो प्रतीति नहीं होता उसकी सत्ता ही किस प्रकार मानी जा सकती है ? हाँ विभिन्न प्रतीतियों के उपाय विलक्षण होते हैं। इसी आधार पर दर्शन, अनुमिति, श्रुति, उपमिति प्रतिभान इत्यादि नये नाम पढ़ जाते हैं। किन्तु प्रतीति तो सभी की होती है। उपाय विलक्षणता के आधार पर ही आप उसे भोग, या आस्वादन अथवा रसन इत्यादि कोई नाम दे सकते हैं किन्तु प्रतीति का प्रतिषेध नहीं हो सकता। प्रतीति का अर्थ भोग ही माना जा सकता है और यह भी स्वीकार किया जा सकता है वह भोग द्रुति इत्यादि रूप में होता है। किन्तु यह भोग विधा तीन ही प्रकार की होती है यह मानना ठीक नहीं। क्योंकि जितने रस होते हैं उतने प्रकार का रस भोग भी हो सकता है। केवल उतने प्रकार का ही नहीं अपितु नायक गुण इत्यादि को लेकर एक एक रस का भोग भी अनन्त प्रकार का हो सकता है। इस प्रकार अभिनव गुप्त रस-भोग से तो सहमत हैं किन्तु उसकी सख्या से नहीं। वस्तुतः द्रुति इत्यादि तो भोग के प्रकार हैं। उनके ही प्रसख्य अवान्तर भेद किये जा सकते हैं। अतः अभिनव गुप्त का यह आक्षेप, आक्षेप के लिये ही है इसमें सन्देह नहीं। वैसे अभिनव गुप्त रस प्रक्रिया के क्षेत्र में भट्टनायक के बहुत अधिक आभारी हैं। उन्होंने भावित स्थायी की रस रूपतापत्ति स्वीकार ही कर ली है। हाँ भावना वृत्ति को शास्त्रान्तर में दिखला कर उसकी नवीन कल्पना का प्रतिषेध कर दिया है। वास्तविकता यह है कि अभिनव ने अपने मत की स्थापना में भट्टनायक का बहुत अधिक आश्रय लिया है।

अभिनव गुप्त का मत

इन प्राचीन विचारकों की विचारधारा का परिचय हमें अभिनव गुप्त से ही प्राप्त होता है। इनका परिचय देकर अभिनव ने अपने मत की स्थापना की जोकि काव्य शास्त्र के क्षेत्र में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण बन गयी तथा परवर्ती विद्वानों ने अधिकांश रूप में उसे ही स्वीकार किया। अभिनव गुप्त से आचार्य मम्मट तक कतिपय विचारकों ने जिनमें महिम भट्ट, घनञ्जय इत्यादि प्रमुख हैं अभिनव की कई मान्यताओं से असहमति प्रकट की। मम्मट ने उन सब अनुपत्तियों का निराकरण कर निर्दुष्ट रूप में अभिनव गुप्त के सिद्धान्त को हमारे समक्ष रखने की चेष्टा की। अतः अभिनव के मत का परिचय प्राप्त करने के लिये मम्मट के प्रतिपादन का सार दे देना ही पर्याप्त होगा —

रति इत्यादि स्थायीभाव जन्म जात होते हैं और ऐसे सहृदयों के हृदयों में वासना रूप से निरन्तर सन्निहित रहते हैं जिन्हें लोक में प्रमदा इत्यादि कारणों, कटाक्ष इत्यादि कार्यों और निर्वेद इत्यादि सहकारियों के आश्रय से स्थायीभाव का अनुभव करने की पूर्ण श्रम्यास पटुता प्राप्त हो चुकी है। इन स्थायी भावों की अभिव्यक्ति उन्हीं प्रमदा, कटाक्ष निर्वेद इत्यादि कारणों, कार्यों और सहकारियों के मिलन से होती है किन्तु इसमें विशेषता यह है कि—जब ये कारण कार्य और सहकारी काव्य और नाट्य के क्षेत्र में

उनमें साधारणीकरण कर दिया जाता है जिससे उन विभागाधिकों में सामाजिकों के रसास्वादन के प्रयोजक बनने की क्षमता उत्पन्न हो जाती है। इस प्रकार भावकत्त्व वृत्ति का काम है साधारणीकरण करना। चौथरी है भोजकत्त्व वृत्ति। इस वृत्ति के प्रभाव से सामाजिक के अन्तःकरण रसभोग के योग्य बन जाते हैं। यह भोग स्मरण अनुभव इत्यादि सब प्रकार की शौक्षिक प्रतिपत्तियों से भिन्न होता है। सामाजिकों की चित्तवृत्ति उस रसास्वादन काम में कभी-कभी प्रविष्ट हो जाती है कभी-कभी उनका विस्तार हो जाता है और कभी-कभी उनका विकास हो जाता है। यह वास्वाव उसी प्रकार का होता है जिस प्रकार का ब्रह्मानन्द भुजा करता है। शोक में हम दूसरों के मुँह दुःख को अपना सुख दुःख नहीं समझ पाते और न हम अपनी आत्मा के व्यापकत्व का अनुभव ही कर पाते हैं क्योंकि हमारी चित्तवृत्तियाँ पर रजोगुण और तमोगुण का पर्दा पड़ा हुआ है। काव्यास्वादन के अवसर पर भोजकत्त्व वृत्ति के प्रभाव से वह पर्दा बिखीरने हो जाता है और सत्य के उद्भूत से हम अपनी चित्त-वृत्तियों को संसार के साथ एकाकारता में परिमल कर देते हैं जिससे हमें काव्य या नाट्य में वे कियामें आनन्द देने सवरी हैं जिनको परया समझ कर शोक में हम लटख बन रहे हैं। उस सत्य के उद्भूत में रजोगुण और तमोगुण की बिचिखतायें भी सम्मिश्रित रहती हैं किन्तु प्रभाव सत्ता सत्य की ही रहती है। अपनी सत्ता के द्वारा हम ऐसे लोकोत्तर आनन्द का अनुभव करने सवते हैं जिसमें संसार के आनन्द सारे सबिदनीय पदार्थ सिरोहित हो जाते हैं और उस आनन्द का पर्यवसान अपनी चेतना में हो जाता है। रजोगुण के प्रभाव से हमारी आत्मा में प्रति उत्पन्न होती है तमोगुण से विस्तार हो जाता है और सत्य गुण के प्रभाव से उसका विकास हो जाता है। यह रस चैतन्य चित्तवृत्ति स्वरूप होता है। वही प्रभाव भरा होता है। चित्तवृत्तियाँ सिद्ध होती हैं सत्ता रस भी सिद्ध ही कहा जाता है। उस रसास्वादन के लिए पाठकों की चित्त प्रक्रिया का सहाय्य लेना पड़ता है वह प्रभाव होती है। रस सर्वथा सिद्ध रूप ही माना जाता है। यह है मूढ नामक के सिद्धान्त का सार।

मूढनायक की उपलब्धियाँ और उनके दोष

मूढनायक की सबसे बड़ी उपलब्धि है साधारणीकरण की परिष्कृतता। यह एक इतना महत्वपूर्ण सिद्धान्त है कि परवर्ती विचारकों ने भी यही तक सब से बड़े प्रतिनिधेयी अभिनव पुष्ट ने भी इसे नत मस्तक होकर स्वीकार कर लिया। यह दूसरी बात है कि इसकी प्रक्रिया क्षेत्र और उपादान के विषय में सत मेव हो किन्तु वही तक सिद्धान्त की साम्यता का प्रमाण है इसके प्रवर्तक के रूप में मूढनायक ही याव क्रिमे आर्वे। दूसरी बात यह है कि सामाजिक ही दृष्टि से रसास्वादन की ठीक व्याख्या सर्वप्रथम मूढनायक ने ही की कि रजोगुण तथा तमोगुण के परिहार है द्वारा सत्य का उद्भूत चित्त को रसास्वादन क्षम बनाता है। इस सिद्धान्त का भी प्रवर्तन मूढनायक ने ही किया जो कि रस सिद्धान्त में पवीण महत्व का अधिकारी है।

किन्तु मूढनायक के सिद्धान्त की सबसे बड़ी कमी इस बात में है कि इन्होंने

से भिन्न नहीं होता उसी प्रकार रस का गोचरीकरण भी रस से भिन्न नहीं होता फिर भी इसका प्रत्यक्ष होता ही है। इसके प्राण या स्वरूप की निष्पत्ति इसका चर्वण करना ही है। इसका जीवन उतने ही काल का होता है जब तक कि विभाव इत्यादि विद्यमान रहते हैं। जिस प्रकार इलायची कपूर इत्यादि विलक्षण वस्तुओं से बना हुआ पावक-रस समस्त वस्तुओं के समूह से तैयार किये हुए एक विभिन्न प्रकार के रस को व्यक्त किया करता है उसी प्रकार विभावादि से विलक्षण लोकातीत आस्वाद का चर्वण इस रस में भी होता है। जब इसका स्वाद लिया जाता है तब ऐसा प्रतीत होता है मानो यह आँखों के सामने स्फुरित हो रहा हो मानो हृदय में प्रवेश कर रहा हो, मानो सारे शरीर का आलिंगन कर रहा हो अर्थात् सारे शरीर को अमृत के रस से सींच रहा हो। यह अन्य सब कुछ तिरोहित कर देता है। यह उसी प्रकार हृदय को आनन्द का अनुभव कराता है जिस प्रकार मुक्तिदशा में ब्रह्मानन्द का अनुभव होता है। यही अलौकिक चमत्कार उत्पन्न करने वाला शृंगार इत्यादि रस नाम से पुकारा जाने लगता है। इस रस को हम कार्य नहीं कह सकते। क्योंकि कार्य उपादान से भिन्न अन्य कारणों के विनाश पर भी बना रहता है किंतु रस विभावादि के विनाश पर नहीं रहता। रस ज्ञाप्य भी नहीं हो सकता। क्योंकि ज्ञाप्य वही वस्तु हो सकती है जो पूरी तौर से वन चुकी हो जैसे घड़ा के वन जाने पर ही दीपक उसे प्रकट कर सकता है। परन्तु यह रस कभी पूर्ण रूप से सिद्ध ही नहीं होता। फिर भी विभाव इत्यादि के द्वारा यह व्यजना वृत्ति से प्रकट होता है और तभी वह आस्वादन के योग्य हो जाता है। यहाँ पर कोई भी मुझसे पूछ सकता है कि क्या इस रस से भिन्न कहीं कोई भी वस्तु देखी गई है जो न तो कारक (किन्हीं वस्तु को पैदा करने वाली) हो और न ज्ञापक (किन्हीं वस्तु को प्रकट करने वाली) हो। इस पर मेरा उत्तर होगा कि वास्तव में ऐसी कोई वस्तु नहीं देखी गई है। किंतु यह केवल रस की अलौकिकता को ही सिद्ध करता है जो रस के लिये भूषण की बात है दूषण की नहीं। यदि आप चाहें तो इसे कार्य भी कह सकते हैं क्योंकि इसमें चर्वण या आस्वादन की उत्पत्ति होती है। उसी चर्वण की निष्पत्ति को लेकर रस की भी निष्पत्ति का व्यवहार होता है। इसीलिए नाट्य शास्त्र में रस निष्पत्ति शब्द का प्रयोग किया गया है। इसी प्रकार इसे ज्ञाप्य या ज्ञेय भी कहते हैं। क्योंकि यह एक ऐसे स्वपर्यवसित लोकोत्तर ज्ञान का विषय होता है जो उन सभी प्रकार के अन्य ज्ञानों से विलक्षण होता है जिन्हें हम चाहें (१) लौकिक प्रत्यक्षादि ज्ञान कहे चाहें (२) अपूर्ण योगियों का ज्ञान कहे जिसमें चक्षु इत्यादि लौकिक वाह्य कारणों की अपेक्षा नहीं होती और चाहें (३) परिपक्व योगियों का ऐसा ज्ञान कहे जिसमें अन्य सासारिक ज्ञेय पदार्थों का सस्पर्श भी नहीं होता और जिसका पर्यवसान केवल अपनी आत्मा में ही होता है। विभावादि के द्वारा अभिव्यक्त किये हुए आनन्द स्वल्प स्वयं प्रकाश होने के कारण इसे हम ज्ञाप्य ज्ञान भी कह सकते हैं। इस ज्ञान का ग्राहक निर्विकल्पक ज्ञान नहीं हो सकता। क्योंकि रसानुभूति में विभाव इत्यादि का परामर्श प्रधान रहता है जोकि निर्विकल्पक ज्ञान में होना नहीं चाहिए।

घाटे हैं तब ये धपना कारण इत्यादि नाम छोड़ देते हैं और इनके सिधे विभाव इत्यादि प्रेम शब्दों का प्रयोग होने लगता है जिनका व्यवहार शोक में नहीं होता। इस मामलके का कारण यह है कि इनमें एक प्रकार की धर्मीकता होती है। यह धर्मीकता यह है कि शोक में हर्ष शोक और मोह के कारणों से हर्ष शोक और मोह पैदा होते हैं किन्तु वाक्य और नाट्य में सभी कारणों से कबल आनन्द ही उत्पन्न होता है। दूसरी बात यह है कि वाक्य और नाट्य में एक प्रकार की मनीषा जिया या व्यापार होता है और उसी के आधार पर इनका नामकरण होता है। वासना रूप में जो स्थायीभाव प्राप्त करने में प्रयत्न इत्यादि कारण उनका विभाजन करते हैं परन्तु उक्त प्रतीति के माध्य बनाने हैं। इसीलिए इन्हें विभाव कहते हैं। कलाशास्त्रि कार्य उन भावों का अनुभावन करते हैं धर्मात् उनके अनुभव के बोध बनाते हैं। इसीसिधे इन्हें अनुभाव कहते हैं। निश्चयि सहकारी इन स्थायी भावों में व्यभिचरण करते हैं धर्मात् चारों ओर से सभी भाति सन्वरण करते हैं। इसीसिधे इन्हें संचारी भाव कहते हैं। किसी विषय व्यक्ति से इनके किसी भी प्रकार के सम्बन्ध को स्वीकार करने का कोई भी नियम नहीं है जिससे हम यह कह सकें कि यह हमारा ही है, यह शत्रु का ही है या यह किसी अन्य सम्बन्ध व्यक्ति का ही है। और न किसी विशेष व्यक्ति से किसी विशेष प्रकार के सब के परित्याग का ही कोई नियम है जिससे हम यह कह सकें कि यह हमारा भी नहीं है यह शत्रु का भी नहीं है और यह किसी तृतीय व्यक्ति का भी नहीं है। हम उस आनन्दजन इत्यादि को धपना नहीं कह सकते। यदि उसे हम धपना समझ तो धपने ही प्रेम इत्यादि का सबके सामने अभिप्रेत होता देखकर हमें आनन्द व स्थान में लज्जा का ही अनुभव होगा। यदि सब का समझें तो आनन्द कि स्थान पर ही ही होगा। यदि उदासीन का समझें तो हम उसके प्रति उदासीन ही जायेंगे। यदि हम यह समझ लें कि यह हमारा भी नहीं है शत्रु का भी नहीं है और उदासीन का भी नहीं है तो हम उसमें सरोकार ही क्या रखेंगे ?

बस इसी प्रकार के विभावों नाम में विभाव कारणोंको से दर्शकों की चित्तवृत्ति में वासना रूप में विद्यमान रति इत्यादि स्थायी भाव की अभिव्यक्ति ही जाती है। ॥ अभिव्यक्ति यद्यपि उस समय नियमित रूप से आस्थापन करने वाले के प्रत्यक्ष में ही होती है किन्तु ऊपर बतलाये हुए रूप में व्यक्ति विशेष के सम्बन्ध का परित्याग कर देने के कारण साधारणीकरण के उपान से प्रभाता के चित्त में एक ऐसा धारित भाव जागृत हो जाता है कि उस उस समय धपनी परितमित प्रभावसत्ता का किन्तु प्यान ही नहीं रहता और उन प्रवस्था ॥ उसकी दृष्टि से वे सारी वस्तुयें किन्तु सतिराहित हो जाती हैं जो जानने योग्य नहीं हो सकती हैं। इस प्रकार वह नारे विश्व में धपनी प्रवस्था को मिला देता है और सारे विश्व में एकारम भाव का अनुभव करने लगता है। यह प्रभाता ही समस्त सृष्टियों से एकारम होकर उस रति इत्यादि भाव को प्रत्यक्ष करता है। यद्यपि यह बहुत ही साधारण रूप में उपस्थित बिदा जाता है और धर्मित होता है—जिन प्रकार नाम से ज्ञान का नियम मान

भी स्पष्ट किया है। उनका कहना है कि लोक के क्रियाकलाप प्रेरक होते हैं तथा इनमें भावान्तर जनन क्षमता होती है। किन्तु काव्य में किसी प्रकार का भी प्रभाववाद का उपादान परिशीलको को कार्य में नहीं लगाता और न भावान्तर की उत्पत्ति उससे हो सकती है। उदाहरण के लिये लोक में किसी व्यक्ति को कोई काम करने देखकर उस व्यक्ति से अपने सम्बन्ध के अनुसार हमारे अन्दर कोई प्रतिक्रिया जागृत हो सकती है परन्तु काव्य में न तो ऐसी प्रतिक्रिया ही जागृत होती है और न हमारे अन्दर कोई दूसरा भाव ही आता है। इसलिये काव्य-वाक्य केवल आस्वादन के प्रवर्तक ही माने जाते हैं। इसके अतिरिक्त अभिनव की व्याख्या काव्यशास्त्र के अतिरिक्त प्रतिष्ठित सिद्धान्त ध्वनि के अनुकूल है और निष्पत्ति का अर्थ अभिव्यक्ति मानकर तथा सयोग को व्यग्य व्यजक-भाव परक मानकर अभिनव ने ध्वनि सिद्धान्त को सफल निर्वाह किया है इसमें सन्देह नहीं।

अभिनव की एक बहुत बड़ी विशेषता उसके दार्शनिक पक्ष की है। इन्होंने शैवादी सिद्धान्त के परिप्रेक्ष्य में इस सिद्धान्त की सफल व्याख्या की है। यही कारण है कि परवर्ती काल में इनका रस सिद्धान्त इतनी मान्यता प्राप्त कर सका। अभिनव के सिद्धान्त में दोष हो सकते हैं और उनके दोष दिखलाये भी गये हैं परन्तु उनके सिद्धान्त की महत्ता अक्षुण्ण है।

इसे हम सबिकल्पक ज्ञान की धोबी में भी नहीं रस सकते क्योंकि सबिकल्पक ज्ञान बही पर होता है वहा पर एक ज्ञान में कोई दूसरा ज्ञान (उसके विरोध का ज्ञान) कारण रूप में विद्यमान रहे। किन्तु यह त्वर्णारूप रस ज्ञान एक ऐसा अक्षर स्वसंवेदन मित्र अक्षर ध्यानस्थ ज्ञान है जिसमे किसी प्रकार के विरोध ज्ञान का घबसर ही नहीं रहता। इन प्रकार यह न तो सबिकल्पक है न निबिकल्पक। साथ ही निबिकल्पक न होने से सबिकल्पक भी है और सबिकल्पक न होने से निबिकल्पक भी है। दोनों प्रकार का न होना और दोनों प्रकार का होना यह जो विरोध है वह भी रस प्रक्रिया के लिये दोष नहीं कहा जा सकता प्रत्युत इसे घसीकिक ही सिद्ध करता है जोकि इसके लिए एक भूषण की ही बात है दोष की नहीं। यही घमिनव गुप्त के सिद्धांत का सार है।

घमिनव गुप्त की प्रमुख वस्तुनाये

घमिनव ने स्वीकार किया है कि उन्होंने प्राचीन मान्यताओं का ही शोधन किया है। किन्तु वह शोधन इस प्रकार का है कि उसमे मौलिक चिंतन और प्रवर्तन की प्रतिष्ठा दृष्टिगत होती है। उन्होंने भाव की निबिध तथा भास्वाधारमक प्रतीति को ही रस माना है तथा उन विधियों का भी उत्प्रेषण किया है जिनसे भाव के साधारणीकरण में बिध्न पड़ता है। घमिनव के अनुसार ये बिध्न सात होते हैं। सबाहरण के लिये पहला बिध्न है प्रतिपत्ति की अव्यवस्था। अनेक सामान्य वस्तु का साधारणी भाव नहीं हो सकता। अतः अनेक सामान्य वस्तुओं को जोड़कर सम्प्रदायमूलक वस्तु का ही उपादान करना चाहिये। इसी प्रकार वेष्टकास इत्यादि का इस रूप में उपादान कि रसकों को वे अपने से सम्बद्ध मामूम पडे जिससे उनके अपने सुख-दुख की प्रकृति हो जावे। यह भी एक बिध्न है। परिटीसक उस अवस्था में भी साधारणीभाव का अनुभव नहीं कर पाता कि जब वह अपने सुख-दुख से अत्यन्त लिप्त होता है। इसके लिये संविधानक इतना उच्चकोटि का होना चाहिये कि हृदयहीन व्यक्ति का भी मन उमम रम सके। प्रतीति की कमी रह जाना स्फूर्ता का अभाव अप्रधानता और मन्वेहास्यता भी दोष है जिनसे साधारणीकरण नहीं हो पाता। इसलिये विशेष सतर्क रहन से वाच्य और नाट्य भास्वाधार-रस बन जाते हैं। साधारणीकरण का साधन घमिनव के मत में बिभावादि का उपादान है। इस रस का भास्वाधार सहज ही करते हैं किन्तु यह भास्वाधार व्यक्तिगत सीमा से परे होता है।

घमिनव गुप्त के विवेचन का एक महत्वपूर्ण अंग यह है कि उन्होंने समस्त जातनामों को जन्मजात माना है और स्पष्ट कहा है कि प्रत्येक व्यक्ति जन्म से ही इन मन्वेहासों से मुक्त रहता है। यही कारण है कि वे भाव सर्वसाधारण में एक जैसे मिलते हैं और व्यक्तिगत साधारणीकरण के स्थान पर सामूहिक साधारणीकरण भी पृष्ठ हो जाता है।

घमिनव गुप्त ने मध्यतापूर्वक लोकानुभूति तथा काव्यानुभूति के अन्तर की

भी स्पष्ट किया है। उनका कहना है कि लोक के क्रियाकलाप प्रेरक होते हैं तथा उनमें भावान्तर जनन क्षमता होती है। किन्तु काव्य में किसी प्रकार का भी विभावादि का उपादान परिशीलको को कार्य में नहीं लगाता और न भावान्तर की उत्पत्ति उससे हो सकती है। उदाहरण के लिये लोक में किसी व्यक्ति को कोई काम करते देखकर उस व्यक्ति से अपने सम्बन्ध के अनुसार हमारे अन्दर कोई प्रतिक्रिया जागृत हो सकती है परन्तु काव्य में न तो ऐसी प्रतिक्रिया ही जागृत होती है और न हमारे अन्दर कोई दूसरा भाव ही आता है। इसलिये काव्य-वाक्य केवल आस्वादन के प्रवर्तक ही माने जाते हैं। इसके अतिरिक्त अभिनव की व्याख्या काव्यशास्त्र के सर्वाधिक प्रतिष्ठित सिद्धान्त ध्वनि के अनुकूल है और निष्पत्ति का अर्थ अभिव्यक्ति मानकर तथा सयोग को व्यंग्य व्यञ्जक-भाव परक मानकर अभिनव ने ध्वनि सिद्धान्त का सफल निर्वाह किया है इसमें सदेह नहीं।

अभिनव की एक बहुत बड़ी विशेषता उसके दार्शनिक पक्ष की है। इन्होंने शैवाद्वैत सिद्धान्त के परिप्रेक्ष्य में इस सिद्धान्त की सफल व्याख्या की है। यही कारण है कि परवर्ती काल में इनका रस सिद्धान्त इतनी मान्यता प्राप्त कर सका। अभिनव के सिद्धान्त में दोष हो सकते हैं और उनके दोष दिखलाये भी गये हैं परन्तु उनके सिद्धान्त की महत्ता अक्षुण्ण है।

३ साधारणीकरण

१. सामरस्यकरण की परिभाषा ।
२. सामरसीकरण की प्रक्रिया ।
३. सामरसीकरण का महत्व ।
४. संस्कृत भाषाओं द्वारा सामरसीकरण की व्याख्या ।
५. आचार्य स्वामनुजवरदान तथा आचार्य मुनि ने मत बनये सम्मिलित होना और उनका निवेदन ।
६. या योग्य का मत ।
७. व्युत्पत्ति ।

साधारणीकरण की परिभाषा

साधारणीकरण का सांख्यिक अर्थ है—व्यक्तित्व का विसयन निर्बन्धनीकरण सम्बन्ध विधेय का त्याग साधारण का साधारणीकरण । साधारणीकरण वह सामान्यीकृत अनुभव है जिसमें वस्तुएँ स्वान तथा काम की उपाधि से मुक्त होकर निर्बन्धितक रूप में दिखाई पड़ती हैं ।

साधारणीकरण की प्रक्रिया

साधारणीकरण की प्रक्रिया वह प्रक्रिया है, जिसमें सहृदय अपने सामान्य मानवीय हृदय द्वारा काव्य या जीवन के विभागादि को सामान्यीकृत प्रथमा मानवीय रूप में ग्रहण करता है । इस प्रक्रिया से सहृदय तथा काव्य या नाटक का मूलपात्र (अनुकार्य) दोनों कामगत तथा स्थानगत विविध उपाधियों को छोड़कर सामान्य रूप धारण कर लेते हैं । साधारणीकरण का व्यापार विविध भावों की वैयक्तिक अनुभूति को रस-रूप में परिणत कर देता है । यह क्रिया पाठक ओता दर्शक जब तक हृदय में चटित होती है ।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से साधारणीकरण की प्रक्रिया में पाँच अवस्थाएँ दिखाई पड़ती हैं—पूर्वज्ञान (Apperception) इन्प्रिपमिन्सिप (Preparation) अनुभूति (Perception) तुलना (Comparison) और सामान्यीकरण (Abstraction) । प्रथम अवस्था में सहृदय काव्य-वास्तविक के अध्ययन तथा भोक-निरीक्षण आदि से काव्य या जगत् की अनुभूतियों को समझने की शक्ति पाता है । द्वितीय अवस्था में

वह काव्य, नाटक अथवा प्रत्यक्ष जीवन का दृश्य रागात्मक रूप में देखता है, निज के सुख-दुख आदि भावों से मुक्त होता है। तृतीय अवस्था में वह काव्य पढ़ने या नाटक देखते समय पात्रों को विशिष्ट देश, काल, नाम आदि उपाधियों से मुक्त रूप में देखता या अनुभव करता है। चतुर्थ अवस्था में वह अपने मन में आये हुए विशिष्ट उपाधियों से युक्त पात्रों की अपनी कल्पना द्वारा अपनी पूर्वोपाजित अनुभूतियों तथा सस्कारों से बार-बार तुलना करता है। यही तन्मयता की स्थिति होती है। पाँचवी स्थिति में उन पात्रों में पूर्वोपाजित अनुभूतियों, आदर्शों तथा सस्कारों की अनुरूपता पाकर उनको उपाधिमुक्त रूप में निरूपित करता है। इसी को साधारणीकरण की स्थिति कहते हैं। इसमें पात्रगत अनुभूतियों की व्यक्तिनिष्ठता दूर हो जाती है।

साधारणीकरण का कारण मनुष्य की सामाजिक प्रवृत्ति मानव-सुलभ महानुभूति अथवा वस्तु को एक साचे में देखने की प्रवृत्ति है।

साधारणीकरण का महत्व

रसवत्ता काव्य की जननी है, यह रसवत्ता साधारणीकरण की क्षमता से आती है। अतः बिना साधारणीकरण की शक्ति के काव्य-सृष्टि नहीं हो सकती। साधारणीकरण के व्यापार को अपनाये बिना जो काव्य लिखा जायगा, वह शब्द-जाल होगा, शब्दों की कारीगरी या चमत्कार मात्र होगा, कविता नहीं, वह पाठक को चमत्कृत भले ही कर सके, रससिक्त नहीं कर सकता।

कविता कहने को भले ही स्वान्त सुखाय लिखी जाय, पर वस्तुतः कवि अपनी भावना को शत-सहस्र व्यक्तियों तक प्रेषित करने के लिए ही काव्य लिखता है। यदि कविता में दूसरों के भाव उद्बुद्ध करने की क्षमता नहीं तो वह व्यर्थ है। यह क्षमता उसमें साधारणीकरण द्वारा ही आ सकती है। दूसरे लोग कविता तभी पढ़ेंगे जब वे उसमें अपने चित्त, भाव, विचार, आदर्श, कल्पना, धारणा की प्रतिछाया देखेंगे अर्थात् जब उसकी भाव धारा सार्वजनीन होगी। और यह साधारणीकरण द्वारा ही हो सकता है। कवि की आत्मानुभूति साधारणीकरण द्वारा ही विश्वानुभूति बन सकती है।

साधारणीकरण के द्वारा ही रस चिन्मय और लोकोत्तर बनता है। इसी व्यापार को अपनाने के कारण महद्दय अपनी पृथक् सत्ता का त्याग करता है, अपने वैयक्तिक स्वार्थों की सकुचित सीमा से उठकर लोक-सामान्य भावभूमि पर विचरण करने लगता है। जिस मनुष्य में साधारणीकरण की जितनी अधिक शक्ति होगी, उसके हृदय के बन्धन उतने ही अधिक खुल जायेंगे, उसका हृदय-सकोच उतना ही नष्ट हो जायगा, उसे मनुष्यता की उच्च भूमियों के दर्शन उतनी ही अधिक मात्रा में होंगे।

कविता, नाटक, कथा आदि में साधारणीकरण की जितनी क्षमता होगी, उसमें उतना ही अधिक सौन्दर्य होगा। इसी साधारणीकरण के कारण मानव जीवन की विषम परिस्थितियों में भी कविता को सुरक्षित रखता है, पीड़ियों तक उसका पोषण करता है। इसी विशेषता को धारण कर कला कृति युग-युगो तक मानव को नया

जीवन मनीन स्वयं प्रदान करती रहती है इसी के कारण मानव मानव बना रहता है।

इस सिद्धान्त की प्रतिष्ठा हमारे आचार्यों ने लोक-हृदय की सामान्य द्रष्टृता नि परसकर की। यह सिद्धान्त जिस आधारसिना पर टिका है वह म तो कल्पित है और न इतिहास। उसका सम्बन्ध काव्य रचना की किसी कृति या परम्परा से भी नहीं है। सम्पत्ता के सम्पान या पतन विकास या ह्रास से उग पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता। जीवन-व्यापार के बाहरी कारण यद्यपि हममें उनका उस पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता क्योंकि उसकी नींव बड़ी गहरी है। इसका सम्बन्ध तो मानव के अन्तर्मन से है उसकी सामान्य भावभूमि या वासनाओं से। जी-देव-राम की उपासना से मुक्त होती है। साधारणीकरण का महत्व केवल काव्य में ही नहीं है जीवन में भी है पर यहाँ हमें काव्य को ही दृष्टि में राना है।

काव्य में इसका महत्व उसके प्रत्येक वर्ण में है—कवि भावना भाषा कल्पना प्रकाश, सहृदय भावि सभी में। किसी वर्ण में भी इसका प्रभाव होने पर काव्य का सौन्दर्य बिगड़ ही जायगा। अतः कवि के मन भाव कल्पना और सहृदय का मन तो लोक-सामान्य होने ही चाहिए कवि की अभिव्यक्ति भी इसी सशम होनी चाहिए कि वह कवि की अनुभूति का सही-सही प्रेवण कर सके। इसीलिए साधारणीकरण के तीन तरह मान गये हैं — १ कवि का लोकवर्गी व्यक्तित्व २ पर प्रतीति से प्रयुक्त स्वयं सहृदय तथा ३ भाषा का भावमय प्रयोग।

अब हम प्राचीन संस्कृत आचार्यों के साधारणीकरण के सम्बन्ध में विचार करें

संस्कृत आचार्यों के मत

भरत मुनि के सुनिक्यास सूत्र 'विभाषानुभावव्याभिचारिसंयोगादसिन्धुति' की व्याख्या करने के लिए जो चार प्रसिद्ध आचार्य—लोत्सट संस्कृत भट्टनायक और अभिनवभूषण छठे सनमें से सर्वप्रथम भट्टनायक ने साधारणीकरण शब्द का प्रयोग किया और उसका स्वरूप समझने का प्रयत्न किया। भट्टलोत्सट और संस्कृत ने भरत सूत्र की जो व्याख्या की थी उस पर यह आक्षेप लगाया गया था कि सहृदय पाठक या छोटा मूक नायक-नायिका अथवा कवि-निमित्त पात्रों के भावों से किस प्रकार रसास्वादि प्राप्त कर सकता है। भट्टनायक ने इसी प्रश्न का समाधान प्रस्तुत करके हुए 'साधारणीकरण सिद्धान्त' की उपस्थिति किया। उनका कथन है कि रसक पहले अभिधा शक्ति से नायक-नायिका (गट-गटी) के संभावों का सर्व प्रवृत्त करता है और फिर भावक व्यापार द्वारा जो काव्य-सौन्दर्य गुण शक्ति भादि से सम्भूत होता है उनका भावन करता है। भावक व्यापार के द्वारा विभाव अनुभाव और सचारी भाव का साधारणीकरण हो जाता है। परिणामस्वरूप मोह संकट आदि से जग्य सामाजिक के अज्ञान का निवारण हो जाता है। भावना-व्यापार का सम्बन्ध कवि

कर्म से है। अतः भट्टनायक के साधारणीकरण में बल विभावादि के साधारणीकरण पर भले ही हो, पर उन्हें कवि-कर्म का साधारणीकरण अभीष्ट है। उनके साधारणीकरण-विवेचन में सहृदय, कवि-निरूपित विभावादि को सामान्यीकृत रूप में अपनी अनुभूति का विषय बनाने की, उसके हृदय में सत्वोद्रेक होने की बात भी कही गई है। अतः सहृदय के साधारणीकरण की बात भी उन्हें मान्य है।

भट्टनायक के मक्षिप्त कथन की व्याख्या करने का श्रेय अभिनवगुप्त को है। उनका मत है कि साधारणीकरण द्वारा कवि-निर्मित पात्र व्यक्ति-विशेष न रहकर सामान्य प्राणिमात्र बन जाता है, वह देश-काल की सीमा में बद्ध न रहकर सार्व-देशिक बन जाता है। अर्थात् वे भाव जो काव्यगत नायक-नायिका में व्यक्तिगत सम्बन्ध के कारण होते हैं, नाटक देखने अथवा काव्य-पठन से सहृदय पाठक में साधारणीकृत हो जाते हैं। उनमें से ममत्व तथा परत्व की भावना निकल जाती है। उदाहरण के लिए 'अभिज्ञान शाकुन्तल' पढ़ते समय दुष्यन्त का शकुन्तला के प्रति जो रति-भाव है, वह सहृदय पाठक के लिए शुद्ध सात्विक रति-भाव बन जाता है। उस भाव की उद्भूति सभी सहृदयों में उसी रूप में होगी। प्रत्येक सहृदय को शकुन्तला केवल स्त्री मात्र लगेगी, दुष्यन्त पुरुष मात्र प्रतीत होगा। समस्त घटनाचक्र अपने विशिष्ट व्यक्तित्व से रहित हो जाएगा, अतः सहृदय पात्रों के रति आदि भावों को ग्रहण कर उन्हीं के अनुरूप मानसिक रूप में आचरण करने लगेगा। इनके साधारणीकरण-विवेचन में सहृदय के ऊपर अधिक बल है।

अभिनवगुप्त के बाद धनञ्जय ने 'साधारणीकरण' तत्व पर प्रकाश डाला। उन्होंने रसास्वाद तक पहुँचने के लिए दो सोपान स्वीकार किये। पहले सोपान पर काव्यगत नायक—राम, दुष्यन्त आदि पात्र धीरोदत्त, धीरप्रशान्त आदि नायकों की अवस्था के द्योतक होते हैं, "धीरोदात्ताद्यवस्थानां राभादि प्रतिपादक" अर्थात् अनुकार्य चाहे जैसा रहा हो, काव्य-नाटक में वह कवि की परिकल्पना के अनुसार धीरोदत्त आदि नायक के रूप में ही चित्रित होता है। दूसरे सोपान पर काव्यगत पात्र अपने विशेष व्यक्तित्व को—रामत्व, मीतात्व आदि को छोड़कर सामान्य पुरुष और स्त्री मात्र बन जाते हैं और तब सहृदय को रसास्वाद प्रदान करते हैं। उनके कथन का मार यही है कि काव्य-पठन या नाटक-दर्शन के समय नायक के प्रति सहृदय का पूर्व-सम्भार-जन्य विशिष्ट भाव (पूज्य बुद्धि आदि) लुप्त हो जाता है। उसके सम्मुख ऐतिहासिक व्यक्ति के म्यान पर केवल कवि-निर्मित पात्र रह जाता है। धनञ्जय की व्याख्या का महत्व यह है कि यद्यपि उन्होंने अपनी व्याख्या का आधार तो भट्टनायक और अभिनवगुप्त को ही बनाया, पर 'कवि-तत्त्व' का स्पष्ट उल्लेख पहली बार किया।

धनञ्जय के उपरान्त इस दिशा में उल्लेखनीय आचार्य साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ हैं। उन्होंने अभिनवगुप्त के मत को स्वीकार कर उसे और अधिक स्पष्ट रूप में प्रस्तुत किया। उनके अनुसार भी विभाव, अनुभाव, मचागी भाव तीनों का साधारणी-

करता होता है, समस्त चटनाचक्र अपने विशिष्ट व्यक्तित्व से रहित हो जाता है। राम प्रादि पात्र और सङ्क्षेप में अपेक्षित स्थापित हो जाता है दोनों के रति प्रादि मात्र एक समान हो जाते हैं और सङ्क्षेप प्राचा में अनुसृत मानसिक रूप में व्यापरण करने लगता है। इस प्रकार उद्भूत विभागात्मिक स्थायीभाव तथा सामाजिक वा साधारणीकरण बताते हुए सङ्क्षेप के प्राथम के साथ तात्पर्य की भी खोज की।

बिरबनाथ के साथ 'रसमयाधर' के रचयिता पंडितराज जगन्नाथ ने 'साधारणीकरण' को प्रत्यक्ष रूप में स्वीकार नहीं किया। उनका भट्टनायक से दो बातों में मतभेद है—(१) जगन्नाथ व्यक्तता को स्वीकार करते हैं किन्तु भट्टनायक नहीं। (२) वे 'होय' अर्थात् आत्मा की अमानादछिन्नता को मानते हैं जबकि भट्टनायक उसे नहीं मानते। फिर भी वह यह तो स्वीकार करते हैं कि इस 'होय' के द्वारा सङ्क्षेप का प्राप्तिमान (सङ्कलना) के प्रति वैसा ही भाव उत्पन्न हो जाता है जैसा प्रामय (वृष्मन्त) का। प्रकारान्तर से वह साधारणीकरण की बात मान लेते हैं।

इस प्रकार भट्टनायक से जगन्नाथ तक 'साधारणीकरण' की व्याख्या होती रही और उधर ही मूल चारणा में कोई विशेष अन्तर नहीं पाया। उन्नी ने विभागादि पर आधारित किसी विशेष समग्र विभाजन का साधारणीकरण माना।

साधारणीकरण क्या है और किसका होता है? इसके सम्बन्ध में हिन्दी के कतिपय विद्वानों ने भी अपने-अपने मन प्रकट किए। साधारणीकरण क्या है? इसका उत्तर अभिनवभूषण से लेकर डॉ. नरेन्द्र तक सबसे मजबूत एक-सा दिया कि साधारणीकरण व्यापार से कहने हैं जिसके द्वारा सङ्क्षेप अपने पूर्व मोह प्रादि भावों से मुक्त हो जाता है। साधारणीकरण रसास्वादि के लिए पृष्ठभूमि तैयार करता है वह रसास्वादि की पूर्वेच्छा है। नही तक पहुँचाने के लिए अनिवार्य उपानम है—वह भी संस्कृत-हिन्दी दोनों के विद्वानों को मान्य है। विचार का विषय है—साधारणीकरण किसका होता है? संस्कृत भाषाओं का मत था कि साधारणीकरण विभागादि के सम्मिलित क्रिया-कलाप का समस्त चटनाचक्र का होता है।

डॉ. क्षामसुन्दर दास का मत

डॉ. क्षामसुन्दर दास ने भावक या पाठक का साधारणीकरण माना है। उनके मतानुसार साधारणीकरण की स्थिति योप की मधुमती भूमिका के सदृश होती है। उनका कथन है कि साधारणीकरण की अवस्था में प्राणी या वस्तु के साथ की सम्बन्ध होता है वह भिन्न जाता है। पण्डित केशवप्रसाद ने अपने 'निबन्ध' की भूमिका में मधुमती भूमिका की परिभाषा इस प्रकार की है 'मधुमती भूमिका चित्त की वह विशेष अवस्था है जिसमें चित्त की सत्ता नहीं रह जाती। परन्तु, वस्तु का सम्बन्ध और वस्तु के सम्बन्धी इन दोनों के येषों का अनुभव करना ही चित्त है।

१. असाधारणता साधारणीकरणम् एति साधारणीकरणम्।

साधारणीकरण की अवस्था को मधुमती भूमिका के समान बताना उचित नहीं। प्रथम तो योग की मधुमती भूमिका साधनात्मक होती है, उसमें काव्य की-सी रागात्मकता और सरसता नहीं होती। दूसरे, काव्य का आनन्द ब्रह्मानन्द-सहोदर होते हुए भी इसी लोक में सम्बद्ध होता है जबकि मधुमती भूमिका में प्राप्त आनन्द अलौकिक नहीं तो पारलौकिक तो अवश्य होता है। सारांश यह कि डॉ० श्यामसुन्दर दास का मत हमें मान्य नहीं।

आचार्य शुक्ल का मत

आचार्य शुक्ल ने 'चिन्तामणि-प्रथम भाग' में साधारणीकरण सम्बन्धी नवीन मान्यताएँ एवं व्याख्याएँ उपस्थित की जो इस प्रकार हैं

(१) साधारणीकरण का अभिप्राय यह है कि पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्तिविशेष या वस्तुविशेष आती है, वह जैसे काव्य में वर्णित 'आश्रय' के भाव का आलम्बन होती है, वैसे ही सब सहृदय पाठको या श्रोताओं के भाव का आलम्बन होती है।^१

(२) जिस व्यक्ति-विशेष के प्रति किसी भाव की व्यजना कवि या पात्र करता है, पाठक या श्रोता की कल्पना में वह व्यक्ति-विशेष ही उपस्थित रहता है। हाँ, कभी-कभी कल्पना में उसी के समान धर्मवाली कोई मूर्ति-विशेष आ जाती है उसकी प्रेयसी की मूर्ति ही उसकी कल्पना में आएगी। यदि किसी से प्रेम न हुआ, तो सुन्दरी की कोई कल्पित मूर्ति उसके मन में आएगी।^२

(३) साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है। व्यक्ति तो विशेष ही रहता है, पर उसमें प्रतिष्ठा ऐसे सामान्य धर्म की रहती है जिसके साक्षात्कार से सब श्रोताओं या पाठको के मन में एक ही भाव का उदय थोड़ा या बहुत होता है।^३

(४) रस की एक नीची अवस्था और है श्रोता या दर्शक उसी भाव का अनुभव नहीं करता जिसकी व्यजना पात्र (आश्रय) अपने आलम्बन के प्रति करता है, बल्कि व्यजना करने वाले उस पात्र (आश्रय) के प्रति किसी और ही भाव का अनुभव करता है। यह दशा भी एक प्रकार की रस-दशा ही है—यद्यपि इसमें आश्रय के साथ तादात्म्य और उसके आलम्बन का साधारणीकरण नहीं रहता 'इस रसात्मकता को हम मध्यम कोटि की मानेंगे।'^४

(५) जहाँ पाठक या दर्शक पात्र या आश्रय के शील-द्रष्टा के रूप में स्थित होता है, वहाँ भी उस पात्र (आश्रय) का आलम्बन पाठक या दर्शक का आलम्बन नहीं होता, बल्कि वह पात्र ही पाठक या दर्शक के किसी भाव का आलम्बन

१ रामचन्द्र शुक्ल—चिन्तामणि, प्रथम भाग—पृ० २२६-३०

२. वही, पृ० २३०

३. वही, पृ० २३०

४. रामचन्द्र शुक्ल, चिन्तामणि, प्रथम भाग, पृ० २३१

रहता है। इस वसा में भी एक प्रकार का तादात्म्य और साधारणीकरण होता है। तादात्म्य कवि के उस अभ्यस्त भाव के साथ होता है जिसके अनुरूप वह पात्र का स्वल्प सचटित करता है।^१

शुक्लजी समग्र्यवादी आलोचक थे। वे अपनी आलोचना-पद्धति में पूर्ण के साथ परिचय को भी लेकर चलते थे। वे वहाँ एक घोर अभिनवमुक्त और विरचनाय से प्रभावित थे वहाँ पाश्चात्य समीक्षकों की भाँति से भी। पाश्चात्य समीक्षकों ने आश्रय के साथ तादात्म्य वाली बात पर जोर दिया है। यतः शुक्लजी ने भी आत्ममन के साधारणीकरण के साथ-साथ आश्रय के साथ तादात्म्य की बात कही। यह भी हो सकता है कि पाश्चात्य प्रभाव के साथ-साथ विरचनाय की 'ठबेनेन' उक्ति से उन्हें आश्रय से तादात्म्य-सम्बन्ध के स्वीकार करने की प्रेरणा मिली हो। बात कुछ भी रही हो आचार्य शुक्ल ने साधारणीकरण के दो पक्ष किये हैं—सहृदय का आश्रय से तादात्म्य और आत्ममन का साधारणीकरण।

यह हम शुक्लजी के 'साधारणीकरण सिद्धान्त' के सम्बन्ध में जो संकाएँ उठती हैं उनका निर्देश करते हुए उनके मठ का विवेचन करेंगे।

शुक्लजी का कहना है 'काम्य का विषय सदा 'विशेष' होता है 'सामान्य' नहीं। वह 'व्यक्ति' सामने आता है 'जाति' नहीं। क्योंकि 'काम्य' का काम है कल्पना में चित्र (Image) या मूर्त भावना उपस्थित करना बुद्धि के सामने कोई विचार (concept) जाना नहीं। चित्र जब होता तब विषय या व्यक्ति का ही होता सामान्य या जाति का नहीं।^२ इस कथन का तथा ऊपर लिखे उनके दूसरे उद्धरण का यह निष्कर्ष निकाला गया कि शुक्लजी आत्ममन का साधारणीकरण मानते हैं, आत्ममनत्व बर्ण का नहीं। इसी भ्रान्ति के कारण यह सदा प्रस्तुत की गई कि सीता के प्रति पुण्य भाव वाला व्यक्ति पुण्य-वाटिका की सीता को अपनी प्रियसी चित्त ठरह स्वीकार करेगा? जिस व्यक्ति के हृदय में सीता के प्रति साधुभाव है वह राम के निम्न शब्दों मानहु मरण हुआ भी बीनही भनसा विश्व विषय तिम कीन्ही' को पठकर या सुनकर राम के समान सीता के प्रति रतिभाव कैसे अनुभव करेगा? वह तो मर्यादा का अतिक्रमण होगा। परन्तु ये विद्वान् यह पूछ जाते हैं कि शुक्लजी ने स्पष्ट शब्दों में आत्ममनत्व बर्ण के साधारणीकरण की बात कही है। हमने शुक्लजी के निबन्ध से बिल पाँच उद्धरणों को ऊपर दिया है, शब्दों से तीसरा स्पष्ट शब्दों में आत्ममनत्व बर्ण के ही साधारणीकरण की बात कहता है। तबक इस उद्धरण को पढ़कर हम यही मानें कि शुक्लजी पुण्यवाटिका-प्रसंग से राम (आश्रय) और सीता (आत्ममन) के प्रथम-सम्बन्ध से सीता रूप आत्ममन का साधारणीकरण

१ उल्लेख्य उद्धरण—किताबकि प्रथम माला—पृ. १११-१२

२ प्रथमा उल्लेख्य स. रामों मणिकुलो

३ किताबकि प्रथम माला पृ. १८

नहीं मानते, अपितु सीतात्व का अर्थात् नायिका-भाव अथवा प्रेमिका-भाव का ही साधारणीकरण मानते हैं। अतः, जो विद्वान् यह कहकर शुक्लजी पर आक्षेप करते हैं कि वे आलम्बन का साधारणीकरण मानते थे, आलम्बनत्व धर्म का नहीं, स्वयं शुक्लजी को नहीं समझ पाये हैं।

आलम्बनत्व धर्म के साधारणीकरण की बात तो शुक्लजी ने स्पष्ट कही है, पर आश्रयत्व धर्म के साधारणीकरण का स्पष्ट उल्लेख उन्होंने कही नहीं किया है, केवल आश्रय के साथ तादात्म्य की बात कही है। इसी को लेकर कुछ लोगो ने उनकी आलोचना करते हुए कहा कि 'रामचरितमानस' में 'पुष्पवाटिका' के प्रसंग को पढ़कर प्रत्येक सहृदय सीता को पत्नी के रूप में देखने लगेगा क्योंकि वह अपने को राम मानने लगेगा। पर ऐसा होना सम्भव नहीं है—चाहे पूज्य भाव के कारण हो और चाहे राम की तुलना में अपनी हीन स्थिति की अनुभूति के कारण हो। इन लोगों का तर्क था कि कगला तेली अपने को राजा भोज कैसे मान लेगा, राम राम ही रहेगे और मानव मानव ही। इस भ्रान्ति का कारण भी यही है कि शुक्लजी ने आश्रय शब्द का प्रयोग किया, आश्रयत्व धर्म का नहीं। हमें तो ऐसा लगता है कि उनका तात्पर्य आश्रयत्व धर्म से ही था, भले ही उन्होंने आश्रय शब्द का प्रयोग किया हो अर्थात् राम से तात्पर्य राम नहीं अपितु रामत्व, नायक-भाव या प्रेमी भाव ही है। अस्तु, शुक्लजी के 'आलम्बन' शब्द से तात्पर्य आलम्बन-धर्म लिया जाना चाहिए (उन्होंने आलम्बनत्व धर्म शब्द का प्रयोग भी किया है) और 'आश्रय' से तात्पर्य आश्रयत्व-धर्म लेना चाहिए क्योंकि तादात्म्य आश्रय से सम्भव नहीं है, आश्रय-धर्म से ही सम्भव है।

आचार्य शुक्ल के जिन पाँच वक्तव्यों को हमने ऊपर उद्धृत किया है, उनमें से चौथे में उन्होंने एक ऐसी स्थिति का उल्लेख किया है जिसमें सहृदय का आश्रय (आश्रयत्व धर्म) के साथ तादात्म्य नहीं होता और न आलम्बन का ही साधारणीकरण हो पाता है। उदाहरण के लिए राम-रावण युद्ध में जब रावण राम के प्रति कठोर वचन कहता है या राम की पराजय पर हर्ष प्रकट करता है, तब सहृदय का रावण के साथ तादात्म्य नहीं होता, वह रावण की खुशी में खुशी नहीं मानता। इसी प्रकार अशोक वाटिका में जब रावण सीता के प्रति अपशब्द कहता है, उन्हें धमकाता-डराता है, तब भी हमारा रावण के साथ तादात्म्य नहीं होता। शुक्लजी के अनुसार ये स्थल नाटक या काव्य में आह्लादजनक तो होते हैं, पर ऐसे स्थलों में उनके अनुसार रस की उच्च अवस्था न होकर नीची अवस्था होती है।

पर क्या 'रसात्मकता की मध्यम कोटि' होती है? क्या रसानुभूति में कोटियाँ हो सकती हैं? जहाँ तक दूसरा प्रश्न है हमारा मन्तव्य है कि रसानुभूति में कोटियाँ हो सकती हैं। कुछ आलोचक, जो यह मानते हैं कि रस अह्वानद सहोदर है, अतः अखंड, अविभक्त और अभेद है, रसानुभूति को कोटियाँ मानने में सकोच करते हैं परन्तु देश, काल, वय आदि के कारण रसानुभूति का भिन्न-भिन्न होना अस्वीकार नहीं किया जा सकता। रंगमंच पर नायक-नायिका के प्रणयालाप को देख-सुन कर सभी

प्रेमकों पर एकसा प्रभाव नहीं पड़ता। बासक युवा बूढ़ सीमा पर उसका प्रभाव २ प्रभाव पड़ेगा। अतः रसानुभूति की भिन्न भिन्न कोटियाँ हो सकती हैं।

अब रहा प्रश्न यह कि जिन प्रसंगों में युवकजी व रस की मध्यम कोटि स्वीकार की है क्या वह समुचित है? इस सम्बन्ध में हमारा मत है कि जिस प्रकार शूनार रस के वर्णन में आत्मन्वन और आश्रय आश्रय २ पर बरसते रहते हैं कभी दुष्यन्त उरु त्वणा के लिए आत्मन्वन होता है, तो तभी अकुम्भसा दुष्यन्त क लिए, कभी दुष्यन्त आश्रय होता है तो कभी अकुम्भसा। इसी प्रकार इस प्रसंग में वही रावण प्रभोक वाटिका में स्थित सीता की अपराध कह रहा है वहाँ आश्रय रावण नहीं होता सीता होती है और हमारा आत्मन्वन सीता से होता है, रावण नहीं। इस प्रसंग में आत्मन्वन सीता नहीं होती रावण होता है। अतः सीता के हृदय में रावण के प्रति जिस प्रकार के भाव उत्पन्न होंगे वैसे ही सङ्कल्प के मन में भी उसके प्रति उठेगा अतः यहाँ रसानुभूति उठनी ही पूर्ण होगी जिसकी किसी अन्य प्रसंग में।

एक और प्रसंग कीजिए। परशुराम बालक की सखा व राव की मर्त्यमा करत है लम्बन को कटु शस्त्र कहते हैं। यहाँ पाठक का आत्मन्वन किससे होता है— परशुराम से या राम-लक्ष्मण से। इस प्रसंग में आश्रय परशुराम है आत्मन्वन राम लक्ष्मण। अतः हमारा आत्मन्वन परशुराम से होगा बाह्य। पर वस्तुतः हिन्दू पाठक का जो राम-कथा से परिचित है जीवन संस्कारों व आचार्यन में पना है, राम लक्ष्मण से आत्मन्वन होता है। इसका कारण क्या है? हमारी सम्मति में स्पष्ट ही इसका कारण पाठक के संस्कार हैं, उसका पूर्वग्रह है, उसको कथा प्रसंग का पहलू से ही ज्ञान है अतः उसकी रसानुभूति राम-लक्ष्मण के साथ है और वह उन्हीं से आत्मन्वन करता है। यदि मैं माघाएँ—संस्कार, पूर्वग्रह कथा का पूर्व परिचय आदि न हों तो (यदि कवि भी निष्पक्ष होकर परशुराम के क्रोध का सफल वर्णन किया है) पाठक का आत्मन्वन परशुराम से ही होगा और रसानुभूति मध्यम कोटि की न होगी।

पर ऐसा भी प्रसंग हो सकता है जहाँ कोई कौनो व्यक्ति किसी निरीह बासक की अपराधों की बीछार के साथ-साथ निर्दयतापूर्वक पीट भी रहा है। इस प्रसंग में आश्रयीय राजाशसी ने अनुवार बालक आत्मन्वन होगा पीटने वाला आश्रय। पर यदि रावण-सीता प्रसंग की तरह कम उमर में और बासक को आश्रय मान लें तो भी एक शका मती रहती है—फिटटे हुए बालक के मन में पीटने वाले निर्दय व्यक्ति के प्रति मय है, और अधिक पीटने वाले की आशंका है क्रोध या धुना नहीं है। तो क्या पाठक के मन में भी अतः और शका का भाव उत्पन्न होगा? शिश्नव ही नहीं। उसके हृदय में तो उस निर्दय क्रूर व्यक्ति के प्रति आक्रोश रोष युवा आदि के साथ उत्पन्न होने। इस सखा में न तो उसका आत्मन्वन पीटने वाले से होता है, न बासक से। फिर किससे होता है? हमारा उत्तर है कि इस प्रसंग में उसका आत्मन्वन कवि के अन्वय

भाव से होता है। कवि का अपना भाव उस व्यक्ति के प्रति श्रोध आक्रोश, घृणा का होता है, अतः वैसे ही भाव पाठक के मन में उदय पाते हैं। शुक्ल जी ने भी यह बात मानी है "जो स्वरूप कवि अपनी कल्पना में लाता है उसके प्रति उसका कुछ न कुछ भाव अवश्य रहता है। वह उसके किसी भाव का आलम्बन अवश्य होता है। अतः पात्र का स्वरूप कवि के जिस भाव का आलम्बन रहता है, पाठक या दर्शक के भी उसी भाव का आलम्बन प्रायः हो जाता है।"^१

काव्य में कुछ स्थल या व्यक्ति ऐसे भी होते हैं जिनका कवि केवल चित्रण करके रह जाता है। वहाँ न आलम्बन होता है और न आश्रय। ऐसे स्थान पर हम किसका साधारणीकरण मानें और किससे तादात्म्य स्थापित करेंगे? शुक्ल जी ने इसका उत्तर दिया है, "जहाँ कवि किसी वस्तु (जैसे हिमालय, विंध्याटवी) या व्यक्ति का केवल चित्रण करके छोड़ देता है, वहाँ कवि ही आश्रय के रूप में रहता है। उस वस्तु या व्यक्ति का चित्रण वह उसके प्रति कोई भाव रखकर ही करता है। उसी के भाव के साथ पाठक या दर्शक का तादात्म्य रहता है, उसी का आलम्बन पाठक या दर्शक का आलम्बन हो जाता है।"^२

निरीह बालक के पिटने वाले प्रसंग तथा हिमालय वर्णन के प्रसंग में पाठक का तादात्म्य कवि के भाव से होता है, उस तादात्म्य से उत्पन्न रसानुभूति भी पूर्ण होती है फिर भी शुक्ल जी ने उसे मध्यम कोटि की रसानुभूति क्यों कहा है? इसका उत्तर हमारी समझ में यह है कि शुक्ल जी उसी काव्यात्मक रसानुभूति को उत्तम कोटि की रसावस्था मानते थे जिसमें कवि, सहृदय तथा विभावादि तीनों तत्त्वों का साधारणीकरण सम्भव होता है। जहाँ पाठक का आश्रय के साथ तादात्म्य तथा आलम्बन के साथ साधारणीकरण न होकर कवि की भावना के साथ साधारणीकरण हो, वहाँ वह मध्यम कोटि की रसावस्था मानते थे, जो उचित नहीं है। जैसा कि हम ऊपर कह आये हैं उन प्रसंगों में भी जहाँ कवि की भावना के साथ हमारा तादात्म्य होता है पूर्ण रसानुभूति उपलब्ध होती है। रावण-सीता सवाद अथवा कैंकेयी-दशरथ सवाद आदि जिन प्रसंगों में हमारा आश्रय के साथ तादात्म्य नहीं होता, वहाँ कवि की अनुभूति के साथ होता है और हमें पूर्ण रसानुभूति प्राप्त होती है। उदाहरण के लिए सीता-रावण सवाद में कवि का ध्येय रावण के प्रति हमारे मन में घृणा उत्पन्न कराना था, अतः उसने रावण के मुख से वैसे ही वचन कहलवाए हैं। इसी प्रकार कैंकेयी—दशरथ सवाद में कैंकेयी (आश्रय) के जो भाव दशरथ (आलम्बन) के प्रति हैं, उन्हें देख हमें कैंकेयी के प्रति इसलिए घृणा होती है कि तुलसीदास यही चाहते थे और इसीलिए उन्होंने उसके मुख से दशरथ के प्रति ऐसे कठोर तथा व्यग्र भरे वचन कहलवाये।

१. रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि प्रथम भाग पृ० २३२

२. वही, पृ० २३२

राम साधु तुम साधु सपाने ।

राम मातु भसि सब पहिचाने ॥ (अयोध्याकांड)

रस की मध्यम कोटि की बात कहने का दूसरा कारण युक्त जी का साहित्य के प्रति मोह-मंगम तथा मोह-भर्यावा का भाव भी था। यत निष्कर्ष यह है कि युक्त जी का रस की मध्यम कोटि स्वीकार करना हम स्वीकार नहीं।

कतिपय विद्वानों का मत है कि युक्त जी ने केवल आधम से आध्यात्म्य और आध्यात्म्य से साधारणीकरण की बात कही है किन्तु केवल इतने मात्र को साधारणीकरण कहा समुचित नहीं। पर युक्त जी ने साधारणीकरण में आधम और आध्यात्म्य की ही कहीं नहीं की कवि बिभावादि तथा तथा सहृदय तीनों के साधारणीकरण की बात नहीं है। उन्हीं के सम्यक् देखिये 'जहां आचार्यों ने पूर्ण रस माना है वहां तीनों हृदय का समन्वय चाहिए। आध्यात्म्य द्वारा भाव की अनुभूति प्रथम कवि में चाहिए फिर उसके बसित पात्र में और फिर श्रोता या पाठक में। बिभावादि द्वारा जो साधारणीकरण कहा गया है वह तभी परिपूर्ण हो सकता है। स्पष्ट है कि वह साधारणीकरण की स्थिति के लिए सर्वप्रथम कवि की अनुभूति के साधारणीकरण पर धन देने है। उन्होंने और भी कहा है, विषय के सामान्यता की ओर जब कवि की दृष्टि खेपी तभी यह साधारणीकरण हो सकता है। कवि की अनुभूति प्रथम कवि-कर्म में साधारणीकरण को मानने के कारण ही तो उन्होंने सत्त्व कवि की कसौटी सोक-हृदय की पहचान बतायी है।^१ कविया की उत्कृष्टता का निर्धारण करने के लिए भी उन्होंने कवि की अनुभूति की आरम्भता को ही कसौटी माना है। वात्सीकि कमिनास और तुलसीदास रंगिनीवास कवियों से ओष्ठ बताये हैं तो इसीलिए कि प्रथम तीनों कवियों में साधारणीकरण अनुभूति की मात्रा रीति-कविया की अपेक्षा अधिक है। इस प्रकार यह प्रतिपादित है कि युक्त जी कवि की अनुभूति के साधारणीकरण की बात को अच्छी तरह समझते थे और उन्होंने इस पर प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष स्पष्ट-अस्पष्ट रूप से अनेक बार अनेक बातें अनेक प्रसंगों में कही हैं।

उन्होंने सहृदय या पीठा के हृदय के साधारणीकरण को भी स्वीकार किया है। बाही देर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय मोह हृदय हो जाता है, उसका प्रभाव हृदय नहीं रहता। बिभावादि सामान्य रूप में प्रतीत होते हैं। यह बाध भी यही बनाता है कि वह बिभाव अनुभाव संवारीभाव तथा आधम रस की साधारणीकरण अधिकृत था। इस पर भी यह धम्बीवार नहीं किया जा सकता कि उन्होंने सर्वाधिक रस आध्यात्म्य के साधारणीकरण पर दिया है। ऐसा क्यों? उनका मत था कि जीवन तथा साहित्य दोनों में अनुभूति उत्पन्न करने की सबसे अधिक शक्त प्राप्त

१. तुलसीदास की कविता १००-१

२. वही ११३

३. विष्णु-पद प्रथम भाग १ २२०

म्बन में होती है। कवि या श्रोता आलम्बन के ही माध्यम से अपनी अनुभूति साधारणी-
कृत करता है। कवि में भावुकता की प्रतिष्ठा करने वाले मूल आधार या उपादान ये
ही हैं। उदात्त कोटि की सौन्दर्य-भावना जगाने का अर्थ है—मन में उदात्त कोटि
के आलम्बन का चित्र आना। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से शुक्ल जी के ये विचार
विल्कुल यथार्थ हैं। उन्होंने आलम्बन के लोक-धर्मी स्वरूप पर भी इसीलिए बल दिया
है कि सहृदय मात्र का उसके साथ साधारणीकरण हो सके और वह रसानुभूति प्राप्त
कर सके।

सारांश यह है कि साधारणीकरण के स्वरूप-निरूपण में शुक्लजी तथा प्राचीन
संस्कृत आचार्य—भट्टनायक, अभिनव गुप्त लगभग सहमत हैं, केवल बल में कुछ अंतर
दिखाई पड़ता है। कवि—सहृदय के स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव, संचारी भाव
सभी का साधारणीकरण इन्हे मान्य है। पर जहाँ भट्टनायक कवि की कारयित्री
प्रतिभा पर बल देते हैं, वहाँ अभिनवगुप्त सहृदय पर और शुक्लजी आलम्बन के लोक-
धर्मी स्वरूप पर।

डॉ० नगेन्द्र का मत

डॉ० नगेन्द्र ने आचार्य शुक्ल की रसात्मकता की मध्यमकोटि की बात को
ध्यान में रख यह मान्यता प्रस्तुत की कि साधारणीकरण न तो आश्रय का होता है न
आलम्बन का, अपितु वह कवि की अनुभूति का होता है। अतः जब तुलसी का रावण
राम की भर्त्सना करता होता है, तब हमारे हृदय में रावण के प्रति तुच्छ भाव या
घृणाभाव उत्पन्न होते हैं क्योंकि कवि का वही अभिप्रेत था और जब हम माइकेल मधु
सूदन दत्त के 'मेघनाथ वध' के रावण या मेघनाथ के प्रति सहानुभूति अनुभव करते हैं,
तो इसका कारण भी यही है कि कवि स्वयं उनके प्रति सहानुभूतिपूर्ण है। यदि तुलसी
की सीता का रूप-वर्णन हमारे हृदय में उतना उत्कृष्ट शृंगार भाव उद्दीप्त नहीं कर
पाता जितना कालिदास के 'कुमारसंभव' का शिव-पार्वती का शृंगार वर्णन, तो इसका
कारण भी कवि की अलग-अलग अनुभूतियाँ हैं। तुलसी भक्त कवि हैं और कालिदास
सरस कवि। डॉ० नगेन्द्र आलम्बन को कवि की अपनी अनुभूति का सवेद्य मानते हैं।
"जिसे हम आलम्बन कहते हैं वह वास्तव में कवि को अपनी अनुभूति का सवेद्य रूप
है। उसके साधारणीकरण का अर्थ है कवि की अनुभूति का साधारणीकरण।" कवि
की अनुभूति के साधारणीकरण की बात, जैसा हम ऊपर दिखा आये हैं, संस्कृत
आचार्यों तथा शुक्ल जी दोनों ने कही थी, परन्तु शुक्ल जी की लोक-मगल, लोक-
कल्याण सम्बन्धी दृष्टि ने उन प्रमगो में जहाँ आलम्बन लोक-धर्मी नहीं है, रस की
मध्यम कोटि की बात कहलाई। यही हमारे मत में उनकी धुटि है अन्यथा उनका
विवेचन अत्यंत शास्त्रीय, वैज्ञानिक और परिपूर्ण है।

डॉ० नगेन्द्र का जीवन-दर्शन मनोविश्लेषणात्मक है, अतः वह कवि के मन
का विश्लेषण करते हुए उसके आन्तरिक पक्ष अनुभूति पर पहुँचे और उन्होंने उसी का

साधारणीकरण माना। यह सत्य है कि कवि की अनुभूति कविता में प्रबल वस्तु है। उसके शोक-साधारण हुए बिना तथा कवि द्वारा उस शोक-साधारण अनुभूति का समर्थ अभिव्यक्ति-शक्ति द्वारा साधारणीकरण किये बिना रस निष्पत्ति हो ही नहीं सकती। पर कवि की अनुभूति साधन मात्र है। साध्य तो विभावादि का सम्मिश्रित त्रिया कलाप है। वह आधार है। आशय तथा कथ्य ही है। सहृदय इसी कथ्य को पढ़ता है और इसी के साधारणीकृत होने पर रसास्वाद्य की भूमिका तैयार होती है। जब तक अनुभूति कवि के हृदय में सीमित रहेगी कथ्य का आकार नहीं धारण करेगी तब तक सहृदय उसे जान ही नहीं सकता उसका सम्बन्ध तो कवि की अनुभूति से ठीकी स्थापित होना जब वह आकार धारण कर लेगी। अतः रसास्वाद्य की स्थिति प्राप्त करने के लिए विभावादि सभी का साधारणीकरण आवश्यक है केवल कवि की अनुभूति का नहीं। मने ही डॉ॰ जोगेंद्र ने इस बात को स्पष्ट शब्दों में न कहा हो पर जब वह कहते हैं कि कवि नहीं है जो अपनी अनुभूति का साधारणीकरण कर पाता है अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति द्वारा अन्य सभी के अन्तर में समान अनुभूति जागृत कर देता है तो अत्यन्त रूप से वह भी विभावादि सभी का साधारणीकरण मानते हैं क्योंकि विभावादि कवि की अनुभूति के ही तो संवेद्य रूप हैं।

अब इस प्रश्न पर भी विचार किया जाय कि कवि किस प्रकार अपनी अनुभूति का साधारणीकरण करता है? साधारणीकरण के तीन पक्ष हैं—कवि का जो अपनी अनुभूति को व्यक्त करता है सहृदय का जो कविता पढ़कर या नाटक देखकर कवि की अभिव्यक्ति द्वारा अपने हृदय में वही अनुभूति जागती पाता है जो कवि की है। कवि को अपनी अनुभूति ही पहचान और शोक-व्यापक न हो अपितु उसका अभिव्यक्ति-कौशल भी समर्थ होना चाहिए। अतः यह तीसरा पक्ष हो गया। इस प्रकार साधारणीकरण के तीन पक्ष हुए कवि सहृदय और कवि का अभिव्यक्ति-कौशल। ये तीनों मिलकर ही साधारणीकरण की स्थिति का निर्माण करते हैं। जो कवि मानव जगत् में परम प्रिय व्यापक और सर्वसाधारण द्वारा एहीत भावों को लेकर कविता की सृष्टि करेगा और उसकी कविता में इतनी अभिव्यक्ति-शक्ति होगी कि वह कवि की अनुभूति को पाठक तक प्रेषित कर सके तथा पाठक भी इतना सहृदय हो कि उसके भाव शोक-सामान्य भूमि पर प्रतिष्ठित हो तो कविता कानों में पड़ेगी। सहृदय के मानस में वही भाव-तरंग उद्भूत करने भोगी जो कवि के हृदय में थी। इस रीति में वह निजत्व-परत्व की भावना से परे जासगत तथा स्थानगत विधिष्ठ उपानियों से मुक्त हो रस की अनुभूति कर सकेगा।

: ४ :

रसों की संख्या

१. भरत द्वारा प्रतिपादित रस-संख्या ।
२. रसों का नवविधित्व ।
३. अन्य रसों का प्रवर्तन ।
४. रस-संख्या के निर्धारण का सामान्य आधार—लक्ष्य परीक्षा ।
५. मनोवैज्ञानिक आधार और रस-संख्या-निर्धारण ।
६. शान्तरस ।
७. भक्तिरस ।
८. वात्सल्यरस ।
९. अन्यरस ।

भरत द्वारा प्रतिपादित रस-संख्या

रस शास्त्र का समुपलब्ध सर्व-प्राचीन ग्रन्थ भरत मुनि का नाट्य-शास्त्र है । काव्य के इतिहास में यह ग्रन्थ प्राप्त वाक्य के रूप में समाहित होता है और प्रारम्भ से ही प्रमाण पदवी पर आरूढ होता आया है । नाट्यशास्त्र में रस-परिसंख्यान में दो प्रकार का पाठ अधिगत होता है । एक के द्वारा रसों की संख्या ८ सिद्ध होती है और दूसरे के द्वारा ९ । अनेक प्रमाणों के आधार पर प्रथम पाठ ही मुनिसम्मत सिद्ध हो चुका है और नाट्यशास्त्र के प्रसिद्ध व्याख्याता आचार्य अभिनव गुप्त ने प्रथम पाठ को ही मान्यता दी है । इससे सिद्ध होता है कि ८ रस ही मुनिसम्मत हैं और उन्हीं का प्रतिपादन नाट्यशास्त्र में किया गया है ।

रसों का नवविधित्व

बौद्ध श्रमणों और जैन महात्माओं के प्रभाव से ऐसा साहित्य पर्याप्त मात्रा में लिखा जा चुका था जो कि उक्त रसों से भिन्न शान्त रस की कोटि में आता था । अतः नाट्यशास्त्र की रचना के कुछ ही समय बाद शान्त रस को सम्मिलित कर रसों की संख्या ९ कर दी गयी । सर्वप्रथम जैनियों के अनुयोगदार में 'नव कव्यरसा' का उल्लेख मिलता है । उद्भट ने अपने काव्यालंकार-सार-संग्रह में शान्त का उल्लेख किया है । आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक में शान्त रस की मान्यता स्वीकार की है और अभिनव गुप्त ने अभिनव भारती तथा लोचन टीकाओं में विस्तारपूर्वक शान्त रस

की मान्यता पर विचार कर उसका समर्थन किया है। सोमेन्द्र ने औचित्य विचार बर्णों में महाभारत तथा रामायण का ग्रंथी रस धान्त ही माना है। काव्य प्रकाश में भरत के बतलाये हुए ८ रसों के यदिरिक्त धान्त का पृथक् उल्लेख किया गया है। इस प्रकार इन धात्रियों के मत में रसों की संख्या ६ है।

हिन्दी साहित्य के धात्रियों ने अधिकतर ८ रस ही माने हैं। केवल के रस विवेचन में बहुत कुछ मनीमता पाई जाती है। परन्तु रसों की संख्या केवल में भी ६ ही रखी है। इसी प्रकार चिन्तामणि त्रिपाठी ने कविकुसुम-कल्पतरु के ७ वें और ८ वें अध्यायों में ६ रसों का विवेचन किया है। टीप के सुधानिमि धात्र्या कुसुमपठिमित्र के रसरहस्य मूर्तिमय के काव्यसिद्धान्त सोमनाथ के रसपीपूषनिभि मिहारी शास के काव्यनिर्णय महाराजा रामसिंह के रसनिवास वैष्णवी प्रवीण के मकरसुतरा इत्यादि ग्रन्थों में रसों की संख्या यही मानी गई है। कविवर देव ने यद्यपि साहित्य जगत् में मनीमता की उद्भावना का पर्याप्त प्रयास किया और मौलिक पद्धति पर काव्य धान्त लिखने की चेष्टा की तथापि इनके ग्रन्थों में भी धार्मिक रसों की संख्या ६ ही पाई जाती है। धार्मिक काम में भी रस-शास्त्र पर अनेक पुस्तकें लिखी गई हैं। प्लास कवि ने रस को धार्मिक ही माना है और धौवनयिक धार्मिक रस के यही मेव किये हैं। लछिराम भट्ट ने भी यह स्वीकार करते हुए भी कि भरत ने ८ ही रस माने हैं रसों का नवविधान ही स्वीकार किया है। इसी प्रकार हरिप्रोष के रसकमल मानु जी के काव्यप्रकाशक धात्रि ग्रन्थों में भी रसों की संख्या यही रखी गई है। धात्रय यह है कि साहित्यधामों का बहुमत रसों की संख्या ६ मानने के ही पक्ष में है।

धन्य रसों का प्रवर्तन

धात्ररस को रसों की संख्या में सन्निविष्ट करने से धुनि की मान्यता तथा धात्रता पर एक प्रहार हुआ तथा धन्य संस्कारों और धात्रियों को अवसर प्राप्त हो गया कि वे इस संख्या में और भी वृद्धि करें। इस क्षेत्र में अवदीय होते वाला दूसरा रस धन्यता है। कुछ ज्ञानी ने लिखा है कि उत्सव धन्यता रसधन्य की मान्यता सर्व प्रथम स्वीकार की। उन्हें यह समझना चाहिये कि धन्यतासे पहले जितने भी धन्य कार-संग्रहाय के धात्र्या वे थे रस की संख्या में ही रसधन्य धन्यकार स्वीकार करत थे। उनकी दृष्टि में जब तक यह तथ्य नहीं धाया जा कि रस धन्यकार का रूप धनी धारण कर रहा है जबकि वह धन्यकार होकर धुनीयुत हो जावे। यदि रस प्रधान हो तो वह धन्यता ही होगा धन्यकार नहीं। ऐसी दशा में रसधन्य के समकक्ष धन्य धन्यकार को रखने से यह बर्ण सिद्ध नहीं होगी कि उत्सव धन्यता को पृथक् रस मानते हैं। यदि उन्होंने धन्यता को रसायी भाव और धन्यता को रस माना होता तो उसका समावेश रसधन्य धन्यकार में ही हो जाता और धन्यता को पृथक् रखने की आवश्यकता ही न पड़ती। दूसरी बात यह है कि यद्यपि उदाहरण धन्यता रस का ही दिया गया है तथापि उत्सव के पक्ष में धन्यता ही धन्यता की धनी में नहीं धाता धन्यता

दाम्पत्य रति से भिन्न जितने प्रकार की रति है सबका समावेश प्रेयस् अलंकार के अन्दर हो जाता है। ऐसी दशा में काव्य प्रकाश की ही मान्यता उद्भट के मत में भी प्रमाणित होती है कि दाम्पत्य रति से भिन्न प्रकार की रति भाव क्षेत्र में आती है रस क्षेत्र में नहीं। दण्डी ने प्रेयस् का अर्थ किया है प्रियतर आख्यान और भगवद्भक्ति तथा राज विषयक रति के उदाहरण दिये हैं तथा उससे रसवत् को भिन्न मानकर उसमें कान्ताविषयक रति का उदाहरण दिया है। दण्डी ने स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि प्रीति ही रति का रूप धारण कर रस रूपता में परिणत होती है। भामह ने भी उक्त मत का ही समर्थन किया है। इससे सिद्ध होता है कि ये सभी प्राचीन आचार्य वत्सल रस अथवा देवादि विषयक रति को रस मानने के पक्ष में नहीं थे। काव्य प्रकाशकार ने सम्भवतः इन्हीं प्राचीनों की मान्यता के आधार पर देवादि विषयक रति को भाव और कान्ता विषयक रति को रस कहा था। रुद्रट और धनञ्जय भी इसी मत के समर्थक हैं और आनन्द वर्धन तथा अभिनव गुप्त में भी इसी प्रकार के संकेत मिलते हैं। वत्सलरस का सर्वप्रथम उल्लेख भोजराज के शृंगार-प्रकाश में प्राप्त होता है और उसका संकेत सरस्वती-कण्ठाभरण में भी किया गया है। विश्वनाथ ने मुनीन्द्र के नाम पर वत्सल रस का उल्लेख करते हुए लिखा है कि “स्पष्ट रूप में चमत्कार पाये जाने के कारण वत्सल को भी रस कहते हैं।” इस विषय में विश्वनाथ ने अपना मत नहीं दिया है। यह बात विश्वनाथ के स्वभाव के सर्वथा प्रतिकूल है। काव्यप्रकाश को उपजीव्य बनाकर भी जो स्थान-स्थान पर उसका निर्ममतापूर्वक खण्डन कर सकता है वह व्यक्ति मुनीन्द्र के नाम पर वत्सल रस का उल्लेख कर अपना मत देने में उदासीन हो जावे यह कुछ समझ में नहीं आता। प्रतीत होता है कि वत्सल रस के विषय में विश्वनाथ का दृष्टिकोण स्वयं ही निश्चित नहीं था। हिन्दी साहित्य के आचार्यों ने अधिकतर संस्कृत साहित्याचार्यों की प्रसिद्ध सरणि का ही अवलम्बन लिया है और रसों की संख्या ६ ही मानी है। भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने अपने नाटक नामक ग्रन्थों में गौडीय भक्ति की मान्यता स्वीकार कर जहाँ दास्य, सख्य और माधुर्य को रसों में समिविष्ट किया है वहाँ वत्सल रस को भी पृथक् रस के रूप में ही प्रतिष्ठित किया है। आनन्दप्रकाश दीक्षित ने “काव्य में रस” शीर्षक अपने शोध प्रबंध में इस रस के भेदोपभेद शृंगार के समान ही किये हैं। जिस प्रकार शृंगार रस में प्रवत्स्यत् पतिका, प्रीणित पतिका, आगत पतिका इत्यादि भेद हैं, उसी प्रकार गच्छत्प्रवास, प्रवासस्थित, प्रवासागत। इसी प्रकार करुण विप्रलम्भ के समान ‘करुण भेद भी वत्सलरस का माना है। (पृ० ४६३-६६)

महत्व की दृष्टि से उक्त दोनों रसों के बाद मधुर रस अथवा भक्ति रस का प्रश्न सामने आता है जैसा कि पहले बतलाया जा चुका है भामह, दण्डी, उद्भट, रुद्रट, आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, मम्मट, धनञ्जय इत्यादि प्रमुख आचार्य दाम्पत्य प्रेम से भिन्न सभी प्रकार की प्रीति या रति को भाव क्षेत्र में ले आने के पक्ष में हैं। दूसरी ओर चैतन्य महाप्रभु के अनुयायियों ने बंगाल में भक्ति रस का पूरी शक्ति के साथ

समर्पन किया है। बीड़ीय भक्ति-सम्प्रदाय में यह भक्तिरस पूर्ण प्रतिष्ठा को प्राप्त हुआ और स्व गोस्वामी ने उज्ज्वल नीलमणि तथा भक्तिरसामृतसिन्धु लिखकर इस रस की मान्यता की सबसे स्थापना की है। इस सम्प्रदाय वालों की मान्यता है कि भगवद्बिषयक श्रृंगार उज्ज्वल और मधुर इन दो नामों से अभिहित किया गया है। इसी प्रकार भगवद्बिषयक दूसरे भाव भी रस रूपता को धारण करते हैं। ये रस चार प्रकार के हैं—छान्त हास्य सख्य और वात्सल्य। इन चारों में उज्ज्वल या मधुर रस को सम्मिश्रित कर पाँचों प्रकार के सम्मिश्रित रस की भक्ति रस कहते हैं। इस प्रकार इन दोनों के मत में रस दो प्रकार का सिद्ध होता है मुख्य और भ्रमुक्ष्य। मुख्य रस १ प्रकार का होता है—उज्ज्वल या मधुर छान्त हास्य सख्य और वात्सल्य। भ्रमुक्ष्य रस ७ प्रकार का होता है और हास्य रीति कथन भवानक भीमरस और भ्रमुक्ष्य। ये भ्रमुक्ष्य रस भी भगवद्बिषयक ही होते हैं क्योंकि ये रस का रूप तभी धारण करते हैं जबकि वे रति के पोषक होकर धाते हैं। कबिकर्णपुर में भर्षकार कौस्तुभ में भगवत्प्रेम को धंगी रस माना है और राधाकृष्ण प्रेम इत्यादि जितने भी रस हैं उनको कृष्ण प्रेम का ध्येय या पोषक रस ही माना है। मधुसूदन सरस्वती ने भगवद्भक्ति रसायन में भक्ति की रस रूपता का विस्तारपूर्वक समर्पन किया है। उन्होंने भक्ति को परमपुरुषार्थ माना है क्योंकि उनके मत में दुःख से अस्पष्ट सुख ही परम पुरुषार्थ है और भक्ति ही केवल ऐसा तत्त्व है जिससे दुःख से अस्पष्ट सुख का अभिव्यक्त होता है। बर्नार्डि अन्य मुद्र्याओं में ऐसा नहीं होता। उनके मन में हृदय का भगवदाकारता में परिणत हो जाना ही भक्तिरस का स्थायी भाव है। मधुसूदन सरस्वती का कहना है कि जो आचार्य वैवाचिकविषयक रति को भाव मानते हैं उनका धारण नहीं है कि अन्य वेदवाच्यों के विषय में जो रति होती है उससे परमानन्द का प्रकाशन नहीं होता और हमारे देव ईश्वर संज्ञा में न आकर नीच संज्ञा में ही धाते हैं। अतः तद्बिषयक रति भाव नहीं आ सकती है। परमानन्द रूप परमात्मा के विषय में रति भाव नहीं बही आ सकती। 'ब्रह्मा इत्यादि विषयक जितने भी रस इत्यादि हैं उनमें इतना रस पुष्ट नहीं होता क्योंकि उनमें पूर्ण सुख का स्पर्श नहीं होता। अतएव जिस प्रकार गडोना की प्रभा के आधित्य की प्रभा अधिक बलवती होती है उसी प्रकार कुछ रसों की प्रयोग भयवद्भक्ति अधिक बलवती होती है'। हिन्दी साहित्य में भी भक्ति रस के नमूने कई आचार्य हैं। कन्हैयालाल गोहार ने भी साहित्य जमीना में भक्ति को नवीन रस माना है।

अभिज्ञ भाग्यी के देखने में जान होता है कि भट्ट जोहान तथा रुद्र दोनों आचार्य रसों की अत्यन्त नम्रता मानते थे। उनका मत था कि कोई ऐसी चित्तवृत्ति नहीं होती जो तन्मित्र को प्राप्त कर रस रूपता को धारण नहीं कर लेती। भरतमुनि ने स्थायी भावों की विख्यात बलवाई है—एक और ये स्थायी होते हैं और दूसरी और गहरी। इसी प्रकार मन्वारीभाव भी दूसरी के मन्वारी होकर उन्हें स्थायी

माना सकते हैं। इससे निश्चित होता है कि कोई भी व्यभिचारी भाव हमारे व्यभिचारियों में घुट्ट होकर रस रूपता को धारण कर सकता है।

प्राचार्य अभिनवगुप्त ने और भी अनेक रसों का उल्लेख किया है। जैसे सौल्यरस जिसमें गर्ध या लोभ स्थायी भाव होता है। धनञ्जय ने मृगया रस और प्रेक्षारस का उल्लेख किया है। रामचन्द्र तथा गुणचन्द्र ने नाट्य दर्पण में अभिनव-भारती का अनुसरण करते हुए लिखा है कि दूसरे रस भी सम्भव हैं, जैसे सौल्य रस का स्थायी लोभ है, स्नेह जिसका स्थायी आर्द्रता है, व्यसन जिसका स्थायी प्रासक्ति है, दुःख जिसका स्थायी अग्रति है, नुख जिसका स्थायी सन्तोष है।

भोजगज ने अपने मरस्वती कण्ठाभरण में स्थायीभाव = ही माने हैं किन्तु रसों की संख्या १२ कर दी है। भरतमुनि ने = रस तथा शान्त और वात्मल्य तो माने ही हैं, धीरोदात्त नायक का आश्रय उदात्तरस ये दो अतिरिक्त रस मान कर कुल संख्या १२ कर दी है। आशय यह है कि रसों की संख्या नियत है ही नहीं और इस विषय में आचार्यों में पर्याप्त मतभेद है। इसी मतभेद का उल्लेख करते हुए प्राचार्य अभिनवगुप्त ने लोचन में लिखा है—कुछ लोग कहते हैं शुद्ध विभाव ही रस होता है, दूसरे लोग कहते हैं शुद्ध अनुभाव ही रस होता है, कुछ लोग कहते हैं केवल स्थायी भाव ही रस होता है, दूसरे लोग कहते हैं व्यभिचारी भाव ही रस होता है, और लोग इन सबके संयोग को रस मानते हैं, कुछ लोग अनुकार्य (राम इत्यादि) को ही रस कहते हैं कुछ और लोग ममस्त समुदाय को रस मानते हैं। अधिक विस्तार की क्या आवश्यकता? माराश यह है कि विचारकों में रस के विषय में एकमत्य है ही नहीं।

रससंख्या के निर्धारण का सामान्य आधार—लक्ष्यपरीक्षा

रससंख्या का निर्धारण सामान्यतः दो दृष्टिकोणों से किया जाना चाहिये, एक है लक्ष्य-परीक्षा जिसे हम ऐतिहासिक दृष्टिकोण कह सकते हैं और दूसरा है सम्भावनात्मक दृष्टिकोण जिसे हम मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण कह सकते हैं।

भरतमुनि का नाट्यशास्त्र नाट्य के दृष्टिकोण से लिखा गया था और सम्भवतः उस समय तक शान्तरस परक कोई नाटक साहित्य-क्षेत्र में नहीं आ सका था। यही कारण है कि भरत मुनि ने जहाँ सम्भावनामूलक अन्य रसों का अभिधान किया है वहाँ शान्त रस की ओर दृष्टिपात नहीं किया है। वस्तुतः शान्तरसास्वादन की ओर मुनि का ध्यान न हो ऐसी बात नहीं है। मुनि ने स्वयं एव दो स्थानों पर शान्त की आस्वादनीयता का उल्लेख किया है। किन्तु लक्ष्यपरीक्षा के आधार पर उनको रस-परिसंख्यान में उसकी उपेक्षा करनी पड़ी।

वाद में जब प्रवन्ध तथा मुक्तक वाक्यों में भी रस की आवश्यकता पर बल दिया गया तब शान्त रस का रसों में मन्निवेश अनिवार्य हो गया। भारत भूमि निर्वेद तथा माधना प्रधान है और लौकिक सुखभोग को यहाँ कभी महत्व नहीं दिया। अतएव शान्ति परक काव्य तो प्रारम्भ में ही लिखे जाते रहे तथा भ्रगवान् बुद्ध और महावीर

स्वामी के धार्मिक क्षेत्र में धा जाने पर उसमें धीरे-धीरे अभिबुद्धि हो गई। किन्तु नाटकों का एकमात्र सधन शोकाराधन ही माना जाता था और शोक-भाषना में निर्भर की सत्ता यदि असम्भव नहीं तो दुष्कर अवश्य है। इसीलिए अभिनव गुप्त ने उसको अप्रधान माना है। अभिनवगुप्त ने सिखा है— अनाविकास से प्रवाह के रूप में रागद्वेष बसे धा रहें हैं घट उनका उन्मेषन अवश्य है। अतएव स्थायी होसे हुए भी शास्त्र की प्रधानता नहीं हो सकती। क्योंकि बीमूतबाहून में निर्व्ययफल प्राप्ति ही फल है जिसमें परोपकार की प्रधानता है। इसी आशय से नाटक के गुणों में सिखा गया है कि कृति धीरे-धीरे विकास की निरन्तर प्रधानता हो और अन्त तथा काम ही जिनका फल हो इस प्रकार के चरित्र को नाटक में निविष्ट करना चाहिये जिससे वे समस्त लोकद्वय से सहाय प्राप्त कर सकें। यही कारण था कि शास्त्र रस को रसों में भरतमुनि ने उन्निविष्ट नहीं किया।

हमारे साहित्य में भगवद्भक्ति का बीज यद्यपि प्रारम्भ से ही विद्यमान था तथापि रसात्मक काव्य के विषय के रूप में उसका उपादान बहुत बाद में हुआ। जब महायान शास्त्र के प्रभाव से तथा भुक्तिमत् संस्कृति के सम्पर्क से धाने के कारण हमारे काव्यजगत में भक्ति का स्वर 'मूखर' हो उठा तब धाचार्यों का ध्यान भक्ति को रस रूपता प्रदान करने की ओर गया और सम्प्रदायविशेष में भक्ति को ही मूखरस के रूप में मूर्ध्निमिषित कर दिया। यही बात वात्सल्यरस के विषय में भी कही जा सकती है। हमारे चिर मरीत के साहित्य में बात बिनोद तथा वात्सल्य को प्रधानता देकर काव्य रचना इस परिमाण में हुई ही नहीं थी कि उसको रस रूप में प्रतिष्ठित किया जा सके। कृष्णभक्त कवियों ने धीरे-धीरे प्रधानतया सूर ने काव्यक्षेत्र में पदार्पण कर इस धमाके की पर्याप्त मात्रा में पूर्ति कर दी। कृष्णभक्त कवियों ने कृष्ण-लीला के प्रसंग में वात्सल्य के रसत्व प्राप्ति के लिए अपेक्षित समस्त धर्मोपायों का जिस कीर्तन धीरे-धीरे पूर्णता के साथ गुम्फन किया है बालकीदासों का जो मनोवैज्ञानिक विचन इन कवियों की भाषा में गुरित हुआ है उसे देखते हुए वात्सल्य को रसकृता प्रदान करना उचित नहीं जहाँ धीरे-धीरे अनेक धाचार्यों ने वात्सल्य स्थायी मानात्मक बलन रस को रसों में परिमणित कर दिया। यही बात लीला इत्यादि के विषय में भी कही जा सकती है। आज काव्य बहुमुरी हो गया है। काव्यवस्तु अनेक धाकाधो प्रशासार्थों में प्रसृष्टित तथा बिस्तीर्ण होकर नित्यप्रति वसन्धित, कुसुमित धीरे-धीरे फलित हो रही है। अतएव इस दृष्टिकोण से रसों की संख्या के विषय में विवाद उठना स्वाभाविक ही है।

मनोवैज्ञानिक आधार और रससंख्या का निर्णय

हमारे धाचार्यों ने कदा सधन परीक्षा पर दृष्टि रखी है कदा मनोवैज्ञानिक आधार भी पूर्ण रूप से अपनाया है। मनोवैज्ञानिक आधार पर विचार करने के पहले हमें इस बात पर विचार कर लेना चाहिये कि कोई रस रस रूपता में परिणत होता

किस प्रकार है ? हमारी चित्तवृत्तियाँ अनन्त प्रपञ्चात्मक विश्व का प्रतिफलन रूप हैं। विश्व की अनन्तता हमारी चित्तवृत्तियों की अनेकरूपता की साधक होती है। सामान्य अवस्था में निर्वातस्तिमित आकाश की भाँति अथवा वीचि-विकलित महासागर की भाँति हमारा मनस्तत्त्व, निर्लिप्त तथा प्रशान्त बना रहता है। जिस प्रकार मंदिरापान करने से शरीर में एक स्फूर्ति आ जाती है उसी प्रकार किसी बाह्य अप्रत्याशित अथवा असामान्य परिस्थिति का प्रभाव पड़ने से हमारी चित्तवृत्तियों में एक उत्कम्प अथवा आलोडन प्रारम्भ हो जाता है। इन्हीं ही हम मनोविकार की मज्ञा से अभिहित करते हैं। इसी विकार को भाव कहते हैं। जब अनेक प्रकार की परिस्थितियाँ हमारे सामने आती हैं तब उनके संवेदनो से हमारे अन्तःकरणों में तदनुकूल परिवर्तन उपस्थित हो जाता है। इस परिवर्तन का प्रभाव केवल अन्तःकरण तक ही सीमित नहीं रहता अपितु सारे शरीर पर पड़ता है और नद्भावानुकूल परिवर्तन भी आविर्भूत हो जाते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि किसी भी मनोविकार की अनुभूति में एक ओर परिस्थितियाँ कारण होती हैं तो दूसरी ओर उनके प्रभाव से शारीरिक प्रयत्न उत्पन्न हो जाते हैं तथा शरीर की स्थिति परिवर्तित हो जाती है। यह तो लोक की बात हुई। कवि हमारे मनोविकार को उत्तेजित करके आस्वाद के योग्य बनाने के लिए उसी प्रकार की परिस्थिति तथा प्रभाव की उद्भावना करता है जो लोक में उस प्रकार के प्रभाव को जागृत करने में कारण होते हैं।

भरतमुनि ने भाव के नामकरण का कारण लिखते हुए लिखा है कि जिस प्रकार कोई द्रव्य किसी मुग्ध इत्यादि से भावित किया जाता है अर्थात् बसाया जाता है उसी प्रकार हमारे अनर्लिप्त अन्तःकरण भी किसी मनोविकार या भावना के द्वारा भावित या वासित किये जाते हैं। इसीलिये इन्हें भाव कहते हैं। ये भाव अनेक प्रकार के होते हैं, कुछ हमारे अन्तःकरणों को अल्पकाल के लिए भावित कर चलते बने हैं, कुछ स्थिरता को प्राप्त कर लेते हैं, कुछ भाव स्वतन्त्र होते हैं और कुछ कई भावों का मघात रूप, कुछ पोषक होते हैं कुछ पोष्य। साहित्य शास्त्र में इन सभी प्रकार के मनोविकारों को भावशब्द से अभिहित किया जाता है। पोष्य भावों को स्थायी और पोषक भावों को सञ्चारी या व्यभिचारी कहते हैं।

भावों की सख्या के विषय में मुनि का मत अनुशासन की भाँति माना जाता है। मुनि ने भावों की सख्या ४६ बतलाई है—३३ सचारी, ८ स्थायी और ८ सात्त्विक। सात्त्विक भाव मनोवृत्ति में उत्पन्न होकर शरीर पर प्रभाव अधिक डालते हैं। अतएव इन्हें अनुभाव कहना विशेष मगत प्रतीत होता है। शेष ४२ भाव आस्वाद-गोचर बने हैं। जब इनमें कोई भाव आस्वादरूपता को धारण करता है तब हम उसे भावध्वनि की मज्ञा से अभिहित करते हैं। कभी-कभी कई भाव मिलकर एक विशेष भाव को पुष्ट करने लगते हैं। तब हम उस विशेष भाव के आधार पर उसे रस मज्ञा प्रदान करते हैं और पोषक भावों को सचारी या व्यभिचारी कहते हैं। उक्त विवेचन से सिद्ध है कि रस हम उसे ही कह सकते हैं —

१ जो स्थायी मनोवृत्ति के नाम से अभिहित किया जा सके ।

२ जिससे बिनाश अनुभाव इत्यादि के संयोग से रसनीयता का अभिव्यञ्जन किया जाना सम्भव हो । और

३ जिसको दूसरे भावों से पृष्ट किया जा सके तथा दूसरे भाव बितका तिरोभाव न कर पोषक का कार्य करें ।

इसके प्रतिपक्ष जिन भावों का आस्वादन स्वतन्त्र तथा एकाकी रूप में किया जा सके उनमें चाहे कितनी ही गहराई तथा तीव्रता हो और उनका चाहे कितना ही अधिक विस्तार हुआ हो हम उन्हें रस न कहकर केवल भाव ही कहेंगे ।

जब मनस्तत्त्व पर बाह्य परिस्थिति या भावना का कोई प्रभाव पड़ता है तब उसमें चार प्रकार का परिवर्तन उत्पन्न होता है । प्रत्येक परिवर्तन के दो-दो रूप होते हैं—मुख्य और गौण । इस प्रकार प्रधानतया = ही रस सम्बन्धना गोचर होकर आस्वात्मीयता प्राप्त करते हैं । मनस्तत्त्व के विकास से मुख्य रूप में श्रुति तथा धीमा रूप में हास्य मनस्तत्त्व के विस्तार से मुख्य रूप में और और गौण रूप में ध्वनि । दोनों से मुख्यतया और अनुसृततया बनना । विशेष से मुख्यतया भीमत्त और अनुसृततया मयागत की अभिव्यक्ति होती है । इस प्रकार मुनि के बतलाये हुए = रस ही प्रधान है । यह है कि इन पाठ रसों के अतिरिक्त जिन अन्य रसों की सत्ता बतलाई गई है उनमें कितने वास्तविक रस कहलाने के अधिकारी हैं ।

सात

छान्द रस की रसनीयता पर अभिन्न भावों में विस्तार पूर्वक विचार किया गया है जिसका कारण प्रसूत निबन्ध के छोटे से क्षेत्र में देना असम्भव है । इसी निमित्त ये ध्यानवर्धन ने भी विचार किया है और उस पर लोचनकार ने भी संक्षिप्त टिप्पणी लिखी है । ध्यानालोक तथा लोचन का सार यहाँ पर दिया जा रहा है, विस्तार के लिये अभिन्न भावों का अवलोकन करना चाहिये ।

जिस प्रकार प्रधान चित्त में उत्पन्न होकर मनोविकार ध्यान-साधना में कारण बनते हैं उसी प्रकार चित्त की प्रभावस्थिति भी ध्यान में कारण होती है । यह इस प्रकार सम्बन्धित जैसे वृत्तिपूर्वक भावना न करने के बाद जब अन्य किसी वस्तु का सामने की इच्छा नहीं होती उस अवस्था में भी एक प्रकार की ध्यानानुभूति उद्भव होना-मिथ है । इसी प्रकार जब किसी प्रकार की भावना मन को ध्यानीति नहीं कर रही होती है तब भी एक प्रकार का अभिवर्धनीय शुद्ध अनुभव गौण होता है । इसमें हम वृत्त्याशय सुख कह सकते हैं । वृत्त्याशय सुख का अर्थ है विषयाभिज्ञान की चार्गे और न निवृत्ति तथा हममें उत्पन्न होने वाला निर्वेद । यही निर्वेद ही ध्यान रस का स्थायी भाव है । यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिये कि चेट्टा तथा भावना का ध्यात्मिक उपरम ही निर्वेद नहीं है । यदि चेट्टाओं का उपरम निर्वेद माना जावेगा तो हममें अभिव्यक्ति किस प्रकार हो सकती ? यदि भावना का अर्थ ध्यात्म

हो जावेगा तो वर्ण्य वस्तु मे भी रसनीयता का सचार किस प्रकार हो सकेगा ? निर्वेद का अर्थ तृष्णाक्षय सुख ही है । इसका आशय यह है कि जब लौकिक वास-नाओं का विराम हो जाता है तब मनोवृत्ति परमात्म सत्ता की ओर उन्मुख हो जाती है । उस समय विहारी की यह भावना सामने आ जाती है ।

मनमोहन सो मोह फरि तू घनश्याम विहारि ।

कुञ्जविहारी सो विहरि गिरधारी उर धारि ॥

अभिनव गुप्त ने लिखा है कि कुछ लोग सब प्रकार की चित्तवृत्तियों के प्रशम को ही शान्त का स्थायी मानते हैं । यह वृत्तियों का प्रतिषेध है जोकि दो प्रकार का हुआ करता है, प्रसज्य तथा पर्युदास । प्रसज्य मे किसी वस्तु का सर्वथा अभाव व्यक्त होता है और पर्युदास मे तत्समकक्ष दूसरी वस्तु का उपादान हुआ करता है । सामान्यतः प्रसज्य प्रतिषेध मे 'न' का प्रयोग पृथक् होता है और पर्युदास मे समास हो जाता है । जैसे 'ब्राह्मण न आनय' का अर्थ होगा कि ब्राह्मण को न लाया जावे और न किसी और को ही लाया जावे । यह प्रसज्य प्रतिषेध है । इसके प्रतिकूल पर्युदास इस प्रकार होगा—'अब्राह्मणम् आनय' अर्थात् ब्राह्मण से भिन्न तथा ब्राह्मण के सदृश किसी व्यक्ति को ले आओ । चित्तवृत्ति के प्रशम को यदि प्रसज्य प्रतिषेध माना जावेगा तो जब कोई मनोविकार या मनोवृत्ति होगी ही नहीं तो आस्वादन किसका होगा ? अतएव पर्युदास ही मानना चाहिये जिसका आशय होगा—चित्त-वृत्तियाँ लोकोन्मुख न होकर परासत्ता की ओर उन्मुख हो । यही निर्वेद है । इसमे भी अद्वितीय आनन्द की उपलब्धि होती है । कहा गया है—ससार मे जो कुछ कामना का सुख है और जो दिव्य महासुख है वह सब मिलकर भी तृष्णाक्षय सुख की षोडशीकला को भी प्राप्त नहीं कर सकता ।

भरतमुनि ने एक वाक्य लिखा था जिसका आशय यह था कि निर्लिप्त चित्त-वृत्ति को शान्त कहते हैं, अपने अपने निमित्त का उपादान कर प्रत्येक भाव शान्त से ही उत्पन्न होता है और निमित्त के अपगत हो जाने पर शान्त मे ही प्रलीन हो जाता है । इस वाक्य को लेकर कुछ लोगो ने लिखा था कि ऐसी चित्तवृत्ति जिसमे किसी प्रकार का भाव न उत्पन्न हुआ हो, शान्त कहलाती है । इस पर लोचनकार का कहना है कि यह पक्ष हमसे बहुत दूर नहीं है क्योंकि हम मनोविकार के प्रवृत्त को शान्त कहते हैं और ये लोग मनोविकार के उत्पन्न न होने को शान्त कहते हैं । वस्तुतः भावों के प्रवृत्त को ही शांत कहना ठीक है क्योंकि कहा गया है कि वीतराग को ही मोक्ष प्राप्त होता है । मुनि ने भी 'क्वचिच्छम' कह कर शम की आस्वाद्यता स्वीकृत की है ।

यहाँ पर प्रश्न उपस्थित होता है कि जबकि शान्त मे समस्त चेष्टाओं का उपरम हो जाता है तब उसकी अभिव्यक्ति या भाव के रूप मे आस्वाद्यता किस प्रकार सगत हो सकती है ? इसका उत्तर यह है कि शान्त में समस्त चेष्टाओं का उपरम सभी होता है जबकि शान्त की पर्यन्त भूमि (अन्तिम दशा) प्राप्त हो जाती है । किसी

भी रस की पर्यन्त भूमि का वर्णन नहीं किया जाता। उदाहरण के लिये शृंगार की पर्यन्त भूमि होती है। इस का वर्णन या अभिनेय शास्त्र में निपिष्ट है। इसी प्रकार शान्त की पर्यन्त-भूमि केष्टोपरम अभिनेय या वर्ध नहीं होता। पूर्व भूमि में तो शास्त्रज्ञता होती ही है। योग का एक सूत्र है—‘तत्त्व प्रधानं बाह्य संस्कारात् मनो वृत्ति का स्वभावः’। प्रबाहित होना क्योंकि उसमें इस प्रकार के उत्कार विद्यमान है। जब योग की पूर्वभूमि घाटी है तब चित्तवृत्ति लोक विमुख होकर परमात्म सत्ता या लोकेतर भाव की ओर प्रबाहित होती है। एक दूसरा और सूत्र है जिसका आशय है—‘योग के उत्तरार्ध में पुराने संस्कारों के प्रभाव से भावनाओं का व्युत्पन्न होता ही है, यद्यपि इसमें मौलिक भावना समाप्त हो जाती है। आशय यह है कि पूर्वभूमि में शान्त रस आत्माघ होता ही है।

शान्त रस के विरोध में दूसरा तर्क यह है कि शान्त रस सभी व्यक्तियों के लिए आवश्यक नहीं होता। यद्यपि रस संज्ञा प्राप्त नहीं होती चाहिये। इसका उत्तर सोचन कार है वह बिना है कि वीतराग के लिये शृंगार आवश्यक नहीं होता। यद्यपि क्या उसे भी रस की सीमा से व्युत्पन्न कर लेंगे? यदि यह माना भी जाय कि इसमें सर्वजनानुभवोपरता नहीं है तथापि अलोकसामान्य महानुभावों की इस विशेष चित्त वृत्ति का प्रतिरोध कैसे किया जा सकता है?

शान्त रस के विषय में एक प्रश्न यह है कि इसका अन्तर्भाव ब्यापीर या बर्मे-वीर में क्यों न कर दिया जाय? इसका उत्तर यह है कि वीर रस में अभिमानमत्ता होती है और इसमें अभिमान का प्रथम हो जाता है। इच्छा-प्रवृत्ति और इच्छा रहित प्रवृत्ति इन दोनों में भेद होता है। यदि दोनों को एक माना जायेगा तो पुत्रवीर तथा रौप्य में तो इतना भी भेद नहीं होता दोनों का फल भी एक ही होता है फिर भी उन्हें एक क्यों नहीं माना जाता? एक विकल्प यह भी है कि ब्यापीर और बर्मेवीर का अन्तर्भाव शान्त में कर दिया जाय। किन्तु इन दोनों में पर्याप्त भेद है। यदि चित्तवृत्ति सब प्रकार से झुकाकर रहित हो तो क्या को शान्त रस में सम्मिलित करेंगे और यदि उसमें सहकार का मिश्रण हो तो ब्यापीर रस होगा। इसी प्रकार विषयों के प्रति जुगुप्सा होती है। हम बीमार में शान्त रस का अन्तर्भाव नहीं कर सकते। ऐसे स्वप्न पर जुगुप्सा शान्त का अभिचारी भाव होगा। यदि जुगुप्सा पर्यन्तावस्था में पहुँच जायें तब भी वह स्वाधी नहीं बन सकती। क्योंकि पर्यन्तावस्था में किसी भाव का वर्णन निपिष्ट ही है जैसा कि पहले बताया जा चुका है। वह है ध्यानात्मकसोचन का सार।

वस्तुतः निर्बल की ओर प्रवृत्ति भी मानव की जन्मजात विशेषता है। जहाँ मानव सत्ता का उन्मुख उपयोग करना चाहता है वहाँ वह उनकी परिणाम-महनीयता को देखकर स्वभावतः विराग की ओर उन्मुख हो जाता है। जिस प्रकार अनुप्रातः परिस्थिति की मर्जना करने शृंगार को आम्बावयोग्य बनाया जा सकता है इसी प्रकार अनुप्रातः

परिस्थितियों के सम्पर्क से निर्वेद भी आस्वाद्य बन जाता है। ससार की अनित्यता वस्तुजगत् की असारता और परमात्मा के स्वरूप का ज्ञान इसके आलम्बन है। भगवान् के पवित्र आश्रम, तीर्थस्थान, रम्य एकान्त, वन, महापुरुषों का सत्संग, इसके उद्दीपन हैं। रोमांच इत्यादि अनुभाव हैं और हर्ष, स्मरण, मति-उन्माद इत्यादि संचारी भाव हैं। इस प्रकार समस्त सामग्री प्रस्तुत होने पर शान्त रस को स्वीकार करना ही उचित है।

भक्ति रस

शान्त के ही समकक्ष दूसरा विचारणीय रस आता है भक्ति। गोडीय भक्ति-सम्प्रदाय में इसको चरम महत्ता प्रदान की गई है और रूप गोस्वामी ने अपने उज्ज्वल नीलमणि तथा भक्तिरसामृत सिन्धु में इसको सब रसों का भूधन्य माना है। भक्ति-रसामृतसिन्धु में भक्ति रस से सम्बन्धित जिन तत्वों का निरूपण किया गया है उन्हें हम स्थूलतया दो रूपों में बांट सकते हैं—(१) भगवदाश्रित भाव और (२) भगवदा-लम्बनात्मक भाव। कुछ भाव ऐसे होते हैं जिनका आश्रय-भगवान् है। उदाहरण के लिये यदि भगवान् कृष्ण की रति राधा तथा दूसरी गोंपियों के प्रति वर्ण्य विषय होगी तो उसका आश्रय स्पष्टतया भगवान् ही होंगे। हम इस रतिभाव को भक्ति का नाम नहीं दे सकते क्योंकि यह रति तो भगवान्-कृष्ण में स्थित है। इस रति को भक्ति का नाम देने का अर्थ होगा भगवान् को भक्त मान लेना जो कि मूल कुठारघात होगा। अब दूसरे प्रकार के भावों को लीजिये—ये भाव भगवान् को आलम्बन मान कर प्रवृत्त होते हैं। ये भाव भी दो प्रकार के हो सकते हैं—भगवान् के प्रति कोई भी मान्यता प्राप्त स्थायी भाव और भगवान् के प्रति प्रेम मात्र। भगवान् के प्रति कोई भी स्थायी भाव रसरूपता को धारण कर सकता है। उदाहरण के लिये राधा की दाम्पत्य मूलक रति, रावण, कस, शिशुपाल, जरासन्ध वाणासुर इत्यादि का शत्रुताजन्य उत्साह अथवा क्रोध या भय। ये स्वतन्त्र भाव हैं और इनके द्वारा शृंगारादि विभिन्न रसों की अभिव्यक्ति होती है। अतः हम इन्हें भी भक्ति की कोटि में नहीं रख सकते। भक्ति सर्वदा आराध्य की महत्ता का द्योतन करती है जबकि दाम्पत्यभावनाप्रसूत रति इस प्रकार की महत्ता से सर्वथा दूर है। अतः जिस प्रकार हम रावण इत्यादि के क्रोधादि को भक्ति नहीं कह सकते उसी प्रकार राधा के दाम्पत्य प्रेम को भी भक्ति की सज्ञा प्रदान नहीं की जा सकती। उसे हम शृंगार के नाम से ही अभिहित करेंगे।

अब कृष्ण के प्रति भक्त के प्रेम की बात सामने आती है। यदि इसमें हर्ष स्मरण, मति-उन्माद इत्यादि सञ्चारी हैं और उनसे निर्वेद की पुष्टि होती है तो इस भगवत् प्रेम को हम शान्त रस में ही समाविष्ट करेंगे। पहले बतलाया जा चुका है कि निर्वेद का अर्थ सर्ववैष्टा निवृत्ति नहीं है अपितु सांसारिकता से विरक्ति मात्र है और भगवत्प्रेम में सांसारिकता के प्रति विरक्ति कारण रहती ही है। अतएव इस प्रकार के प्रेम को हम शान्त रस में ही समाविष्ट करेंगे, इसे हम स्वतन्त्र रस कभी नहीं मानेंगे।

सकते। जब केवल यमवत् प्रेम की ही अभिव्यक्ति हेतु होती है और वही आस्थाप
 ॥ जाता है तब भावमान का आस्थाबन करने के कारण हम इसे भावध्वनि ही कहेंगे।
 पहले बटमाया या बुद्धा है कि भावना की पहचान तथा वर्णन का विस्तार कभी भी
 रस संज्ञा का निमित्त नहीं होता अपितु इतर भावों से परिपोष ही सांभातिक रूप में
 आस्थावसीयता का संचार कर रस संज्ञा के प्रवाह में कारण होता है। भक्ति रस के
 पोषक तत्त्व वस्तुतः निर्बल के अभिव्यञ्जक होते हैं जैसा कि शान्त रस के संचारियों
 के परिपक्व से सिद्ध होता है। भक्ति सूत्रों में भक्ति को सर्वथा कामना-मुक्त तथा
 निवृत्ति परक माना गया है। भक्तिसूत्रों के अनुसार भक्ति में लोभ और भेद के
 व्यापार का परिणाम हो जाता है प्रियतम भयवान् में अनन्यता उत्पन्न हो जाती है
 और विरोधी विषयों में उदासीनता होती ही है। नारदभक्तिसूत्र में लिखा है कि
 'सो व्यक्ति कर्मकर्मों को भी छोड़ देता है कर्मों को भी छोड़ देता है देवों का भी
 परत्याग कर देता है केशव भयवान् क प्रति अनुराग को धारण करता है वही व्यक्ति
 स्वयं भी तरता है और दूसरों को भी तार देता है। गोस्वामी तुलसीदास भी ने
 भक्ति में वैराग्य को व्यापक तथा भक्ति का पूर्ववर्ती माना है। उनके मत में पहले
 वैदिक धर्म के प्रति अनुराग उत्पन्न होता है फिर उससे लोभ से विराग की उत्पत्ति
 होती है और उस विराग से भक्ति का प्रावृत्ति होता है। विराग कारण है और
 भक्ति कार्य —

प्रथमहि विप्रवरण्य धर्माधीति । निम्न निम्न कर्म निरत भुक्ति रीति ॥

इहिकर कन बुनि विषय विरागा । तब भव बर्ष उपय अनुरागा ॥”

इसके अतिरिक्त गोस्वामी भी ने उद्देश्य कल्पना में भी —

“कहं भगति भयवन्त कर संक्षुव विरति विवेक ॥”

वह कर भक्ति में वैराग्य की अपेक्षावन्ता का परिचय दिया है। भाव्य
 यह है कि जब तक निर्बल की पराधूमि नहीं आती तब तक उसमें भयवन्तमुक्तता
 सम्बिहित नहीं ही है और भक्ति में वैराग्य व्यापार ही रहता है। अतएव भयवन्तों
 के विराग को प्राप्त भयवन्तों में शान्त रस ही बड़ा आवेगा। शुद्ध भगवत्प्रेम में जिससे
 निर्बल की स्पष्ट अभिव्यक्ति नहीं होती भाव नञ्जा का ही अभिव्यक्ति है।

यहां पर एक प्रश्न यह किया जा सकता है कि राधाकृष्ण का शृंगार
 भगवत्प्रपञ्च है अथ नायक शृंगार के इनमें भेद होना ही चाहिये। इसका
 उत्तर यह है कि रस-निष्पत्ति के लिये तीन प्रकार की प्रकृतियां बानी गई हैं—दिग्ध
 ध्वनि और दिग्धादिग्ध। तीनों प्रकार की प्रकृतियों के विषय में अभिव्यक्त रस
 शृंगार कोटि में ही माना है। रस-निष्पत्ति के विषय में प्रकृतियों के विवेक पर ध्यान
 नहीं दिया जाता। रस के विषय में एक बात सर्वथा ध्यान रखनी चाहिये कि रस
 स्वरूप में भाव मान इराद्वय होता है। तबम कवि वही ही कहता है जो प्रकृतियों को
 स्वरूपता पूर्वक छिपाए। तब : इराद्वय के लिये वाचिदास ने भयवन्त स्वरूप तथा

रसों की संख्या

भगवती पार्वती के विषय' में शृंगार का लौकिक शृंगार के समान ही अभिव्यंजन किया है। इस प्रकार का शृंगार वर्णन बहुत ही निपिद्ध है। इस पर टिप्पणी करते हुये आलोककार ने लिखा है कि जब हम कालिदासकृत भगवद्विषयक रति का आस्वादन करने लगते हैं तब हमें ध्यान ही नहीं रहता कि हम जिस रति का आस्वादन कर रहे हैं वह भगवद्विषयक है। हम वहाँ पर रतिमात्र का आस्वादन करते हैं जोकि सार्वजनीन है। कवि की इसी में सफलता है कि वह अपने वाग्वैभव से आलम्बन तथा आश्रय तथा आश्रय की वैयक्तिक सत्ता को तिरोहित करने में सर्वथा सफल हुआ है। यही साधारणीकरण का अर्थ है और यही हम राधा-कृष्ण-प्रेम के विषय में भी कह सकते हैं।

अब यहाँ पर प्रश्न उपस्थित होता है कि इस कृष्ण काव्य में भगवदाश्रित तथा राधा इत्यादि के आश्रित काव्य की स्थिति क्या होगी? इसका सामान्य उत्तर यही है कि इन काव्यों के रस अलग होंगे और भक्ति को अगीभाव का पद दिया जावेगा। इस प्रकार इन काव्यों के रस अपराग गुणीभूत की कोटि में आवेंगे। प्रकाशकार ने इस प्रकार के काव्य को मध्यम काव्य माना है। किन्तु पण्डितराज ने यह देखा कि इन काव्यों में रस का परिपाक स्वयं पूर्णमात्रा में है और इन काव्यों को मध्यम कोटि में रखना अनुचित है। अतएव पण्डितराज ने इनकी एक कोटि और बना दी तथा जो काव्य किसी के प्रति गुणीभूत नहीं होता उसे उन्होंने उत्तमोत्तम काव्य की सजा प्रदान की और जो काव्य गुणीभूत होकर भी रस परिपाक में स्वतः पूर्ण होता है उस काव्य को उन्होंने उत्तम काव्य कहा। इस प्रकार पण्डितराज के मत में इस प्रकार के काव्य को मध्यम न कह कर उत्तम ही कहेंगे। शृंगारादि रस भगवान की महत्ता के द्योतक होने के कारण भक्तिभाव में उद्दीपन होकर आते हैं। इस विषय में एक उदाहरण देना अप्रासंगिक न होगा—ध्वन्यालोक में लिखा है कि महाभारत के उपक्रम में प्रतिज्ञा की गई है कि इसमें सनातन वासुदेव का कीर्तन किया जावेगा। किन्तु महाभारत में भगवान कृष्ण की लीलाओं का विशेष विस्तार है ही नहीं, फिर इस प्रतिज्ञा की सगति किस प्रकार लगती है? इसका वहाँ पर उत्तर दिया गया है कि यहाँ पर वासुदेव के साथ सनातन शब्द का प्रयोग किया गया है जिसका आशय है परब्रह्म परमात्मा। पाण्डवादिकों का चरित्र परिणाम में कितना विरस रहा और अनेक वीरों के सक्षय से ससार की असारता की व्यञ्जना करते हुए भारतकार ने परिशीलक को भगवान की ओर उन्मुख किया है। अतएव महाभारत का प्रधान रस शान्त ही है, अन्य रस उसके पोषक हैं।

भक्ति को रस मानने वाले आचार्यों का एक तर्क और है—जब “रसो वै स” इस सूत्र के अनुसार भगवान रस रूप माना जाता है तब भगवद्विषयक रति को रस न मानना कहा तक सगत है? यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिये कि भगवान के रस रूप होने का यह अर्थ नहीं है कि हम भावना के द्वारा भगवान को प्राप्त करें अपितु इसका आशय यही है कि रस के द्वारा ही हृदय की मुक्तावस्था प्राप्त कर हम भगवान की अनन्त विश्व में विस्तीर्ण अद्वैतसत्ता से सायुज्य प्राप्त कर लेते हैं। जब हम दुष्यत

धीरे धीरे प्रेममीमांसा का भी आस्वादन करते हैं उस समय भी हम अपने पदों का मेघ भूस कर आनन्द की चरम कोटि पर आकृष्ट हो जाते हैं जो कि ममता का रूप है—जैसा कि कहा गया है— 'आनन्दो मे स' 'आनन्दं ह्य धर्मं सम्भवा इती मवति'। अतः मक्ति को भाव मानना ही समीचीन है। स्मरण मति इत्यादि अनुभावों से पुष्ट होने पर निरति की अभिव्यक्ति के कारण उसे आनन्द रस की ही सत्ता प्रदान की जा सकती है।

वात्सल्य रस

वात्सल्य को भी प्राचीन आचार्यों ने भाव ही माना है जैसा कि उद्धमठ के उदाहरण से विद्व है। कुछ लोगों ने वात्सल्य को रस माना है और प्रवास के आचार पर उसके उपमेव भी किये हैं। किन्तु एक तो बिना अवस्था में वात्सल्य का चरम प्रकट रहता है उस अवस्था में प्रायः प्रवास होता नहीं। दूसरी बात यह है कि जिन सचारी भावों को वात्सल्य के पोषक के रूप में स्वीकार किया गया है वे या तो वात्सल्य रूप हैं या स्वतन्त्र आस्वाद्य होते हैं। हर्ष गर्व उद्वेग और अनिष्ट की आशंका में वात्सल्य के अभिव्यक्ति माने गये हैं। पुत्र की सत्ता में आनन्द का अनुभव करता और पुत्रहीनों की अपेक्षा अपने को अधिक सीमाव्यवहारी समझना ही वात्सल्य का अभिव्यक्ति है। इस प्रकार हर्ष और गर्व का समावेश तो वात्सल्य के अभिव्यक्ति में ही हो जाता है, सेव से सचारी। उद्वेग और अनिष्ट की आशंका स्वतन्त्र आस्वाद्य होकर 'अभिव्यक्ति उदात्त' के अनुसार आनन्द का रूप धारण करते हैं। उदाहरण के लिये अनिष्ट की आशंका दो प्रकार की हो सकती है। पुत्र पर आपत्ति आने की आशंका और पुत्र के निरस्त हो जाने की आशंका। यदि आपत्ति आने की आशंका है और जब तक आपत्ति आई नहीं है तो निश्चिन्त होकर पुत्रप्रेम का अनुभव करते हुए बैठे नहीं रह जा सकते। उस अवस्था में तो सारा ध्यान आने वाली आपत्ति पर ही केन्द्रित होना और अनुभावों के रूप में उन आपत्तियों के निराकरण की चेष्टा ही की जायेगी। ऐसी वृत्ति में अनिष्ट की आशंका ही आस्वाद्य का विषय बनेगी। आशंका चाहे पुत्र के प्रति हो चाहे अन्य किसी प्रेमी वन के विषय में उसका रूप एकसा ही होगा और आशंका पुत्रप्रेम की पोषिका नहीं कही जा सकती। स्पष्ट ही है कि वात्सल्य प्रेम में आशंका का रूप कुछ और ही प्रकार का होता है—'उसमें आशंका का सीधा सम्बन्ध प्रेम से ही होता है' प्रेम के प्रकट होने की आशंका प्रेमी के निष्ठुर व्यवहार की आशंका विरोध की आशंका आदि। अनुभावों का विभिन्न भूत ही आनन्दविरक्त में कारण होता है और जब समाज के विरोध इत्यादि की आशंका होती है तब प्रेम का आनन्द दृढ़तर हो जाता है। इस प्रकार प्रकार में आशंका यदि को पुष्ट करती है किन्तु वात्सल्य में पुत्र के धर्म की आशंका से ध्यान आशंका पर ही केन्द्रित रहता है। अतः यही आशंका पुत्रप्रेम की पोषिका न होकर स्वतन्त्र आस्वाद्य का विषय बन जाती है। यही बात आनन्द ॥

षय में कही जा सकती है। आशका के बाद की स्थिति आवेग है। जब तक अनर्थ सम्भावित रहता है तब तक आशका ही रहती है, किन्तु जब अनर्थातिशय उपस्थित होता है तो उससे एक प्रकार का सभ्रम उत्पन्न हो जाता है जिसे आवेग कहते हैं। यह परिभाषा पण्डितराज ने दी है। शृंगार रस में जब तक लोक विरोध अथवा वियोग सम्भावित रहता है तब तक आशका और उसके प्रभाव से दृढता उत्पन्न होती है और जब इस प्रकार का वियोग अथवा लोक-विरोध उत्पन्न हो जाता है तब एक प्रकार का सभ्रम उत्पन्न हो जाया करता है। जैसे विहारी की नायिका —

ह्वं तै ह्यं ह्य तै उहां नैकों घरति न धीर ।

निसि दिन डाढी सी रहति वाढी गाढी पीर ॥

यहां पर सभ्रम प्रेम का पोषक है। किन्तु पुत्र इत्यादि के ऊपर आपत्ति आ जाने से प्रेम की वेदना नहीं अपितु दुःख की ही प्रधानता होती है। अतः वहां पर आवेग पुत्रप्रेम का पोषक न होकर स्वतन्त्र चर्बणीय होता है। इस प्रकार वात्सल्य को भी भाव सज्ञा प्रदान करना ही ठीक है, रस सज्ञा नहीं

करुणा रस का आस्वाद

१. कथकम् ।
२. सुख दुःखमयी आत्मा
३. करुण रस के आस्वाद में आनन्दव्यमकता का सिद्धान्त
४. आनन्दरस
५. दो प्रमुख वस्तु और दोनों में अनुपपत्तियाँ
६. दुःखमयिणी द्वारा समानान की श्रेष्ठ और बननी सटीकता
७. करुणप्रसंगों में सुख की सत्ता पर विचार
८. विरेचन सिद्धान्त
९. कला-संश्लेष का सिद्धान्त
१०. परमात्म सत्ता का ज्ञान
११. मित्र की दुःखमयता का सिद्धान्त
१२. मनोवैज्ञानिक आधार
१३. अक्षौकिकता का सिद्धान्त
१४. बोधार्थ और कला-संश्लेष के विमिश्र का सिद्धान्त
१५. अविदग्धता की आनन्दवादी व्याख्या

प्रपञ्चम्

भारतीय मनोविद्या ने रस को आनन्द स्वस्व माना है। यह बात श्रृंगार हास्य इत्यादि सुखात्मक रसों से तो ठीक बैठ जाती है किन्तु करुण इत्यादि कुछ ऐसे दुःखात्मक रस हैं जिनमें वह बात ठीक नहीं बैठती। पुत्र की मृत्यु पर रोती हुई माता की देखकर आनन्द का अनुभव हो वह कुछ समझ में नहीं आता। वहाँ चारों ओर हाहाकार मचा हो रहा मर का कानन खनक रहा हो मय घेर घातक का साम्राज्य हो वृथा बमाने वाली परिस्थिति उत्पन्न हो वहाँ बर्षक आनन्द का अनुभव करें और हर्ष मनमें तो उन बर्षका की छाहय तो कोई न कहेगा ने तो प्रथम कोटि के हृदय हीन व्यक्ति ही सिद्ध होने। कुछ ही और कहा जा सकता है कि यदि करुण वृत्तों से कुछ घोर शोक की अनुभूति होती है तो फिर उन वृत्तों को देखने की ओर जनसमाज क्यों मनुच होता है ? कबल-रसप्रवाह विषयों को देखने के बिना इतनी भीड़ क्यों बन जाती है ? मानव स्वभाव कुछ ये बचने की ही चेष्टाएँ करता है। दुःख में पड़ना

कोई नहीं चाहता । फिर दुःखप्रधान काव्य क्यों पढ़े जाते हैं और उस प्रकार के दृश्य क्यों देखे जाते हैं ? यदि इस प्रकार के काव्यों को पढ़ने और देखने की ओर ही जनसमाज की प्रवृत्ति नहीं होगी तो न तो इस प्रकार के काव्यों की रचना ही होगी और असह्य धन व्यय कर उनके अभिनय का सविधानक ही तैयार किया जा सकेगा । किन्तु होती उल्टी बात है । सर्वाधिक प्रतिष्ठा करुण काव्य ही प्राप्त कर पाते हैं, शोक से ही कविता का जन्म हुआ और अनेक महाकाव्यों का व्यापक तत्व करुण रस ही है । रामायण में करुण दृश्यों की ही प्रधानता है । यदि हम करुण रस को दुःखजनक मानेंगे तो रामायण महाकाव्य भी दुःखजनक हो जायेगा जबकि आनन्द के लिये ही लोग उसका पारायण करते हैं । इस प्रकार दुःखात्मक काव्यों के विषय में दो पक्ष हमारे सामने आते हैं—एक ओर तो विवेचकों का कहना है कि करुण इत्यादि दृश्यों में शोक और दुःख की ही अनुभूति होती है, उसमें आनन्द की उपलब्धि मानना वास्तविकता पर बलात्कार है और सहृदयों की सहृदयता पर अन्याय करना है । दूसरी ओर वे लोग हैं जो करुण काव्यों का इतना प्रचार और प्रसार देखकर यह मानने को तैयार नहीं होते कि कोई दुःख में पड़ना चाहता है । अतः उन लोगों की मान्यता है कि रस केवल सुखात्मक होता है और आनन्द साधना ही उसका प्रमुख लक्ष्य है । अधिकांश आचार्य और विशेष रूप से अधिकांश प्रामाणिक आचार्य इसी द्वितीय मत के हैं कि रस केवल सुखात्मक होता है । किन्तु उन विचारकों की भी कमी नहीं है जो रस को सुख-दुःखात्मक दोनों प्रकार का मानते हैं—सुखात्मक शृंगारादि को सुखात्मक और दुःखात्मक करुण इत्यादि को दुःखात्मक । यहाँ पर दोनों प्रकार के विवेचकों की मान्यता का सार देकर यह देखने की चेष्टा की जायेगी कि दूसरे पक्ष की ओर से एक पक्ष की उठाई हुई आपत्तियों का क्या समाधान हो सकता है तथा उचित पक्ष कौन है ?

सुखदुःखवादी आचार्य

दुःखवादी आचार्यों की परम्परा चिर अतीत में भी जाती है । रस के विषय में विभिन्न आचार्यों के मतों का सर्वप्रथम उपस्थापन अभिनवगुप्त ने किया था । उस समय भी उनके सामने कुछ ऐसे विचारक विद्यमान थे जो रस को आनन्दस्वरूप नहीं, सुखदुःखात्मक मानते थे । इन लोगों का मत था कि कवि को विषय सामग्री बाहर से ही लेनी पड़ती है जिसका स्वभाव है सुखदुःखात्मक । अभिनवगुप्त का कहना है कि ये लोग साह्य मत के अनुयायी हैं । साह्य शास्त्र में पुरुष और प्रकृति दो तत्त्व माने जाते हैं । मूल प्रकृति का जन्म किसी से नहीं होता किन्तु वह महत्तत्त्व इत्यादि की परम्परा से सृष्टि की उत्पत्ति करने वाली होती है । किन्तु पुरुष निर्लिप्त तथा प्रकृति विकृतिहीन है अर्थात् पुरुष का जन्म न तो किसी दूसरे तत्त्व से होता है और न पुरुष किसी अन्य तत्त्व को जन्म देने वाला होता है । सारा सृष्टिप्रपञ्च प्रकृति का ही क्रियाकलाप है । प्रकृति में तीन गुण होते हैं—सत्त्व, रज और तम । इस प्रकार समस्त

सृष्टि के ये तीन गुण होते हैं। सत्य का स्वभाव है सुख रजोगुण का स्वभाव है दुःख और तमोगुण का स्वभाव है मोह। इस प्रकार सारे ससार की उत्पत्ति ■ मूल में ही सुख दुःख और मोह विद्यमान हैं। इनसे रहित यह विश्व हो ही नहीं सकता। रस के लिये जिस सामग्री का उपादान किया जाता है वह इसी सृष्टि प्रपञ्च से घाती है। इस सामग्री से ही भ्रान्तरिक स्थायीभावों का जनन होता है। यद्यपि स्थायीभावों का स्वभाव भी सुख-दुःख और मोह रूप ही होता है। इस कथन से भरत मुनि के इस प्रतिपादन का विरोध धाता है कि स्थायीभावों को 'रसस्वता प्रदान करेंगे'। इस विरोध को दूर करने के लिये सौक्यवादियों ने भरतमुनि के उक्त वाक्य में उपादान लक्षणा मान ली और व्याख्या कर दी कि यहाँ पर 'रस' का अर्थ है सुख दुःख और मोह। इन त्रयो का प्रतिपादन करने के लिये अभिनवगुप्त ने केवल इतना ही कहा कि वे लोभ स्वयं समझते हैं कि उनकी व्याख्या भरतमुनि के ग्रन्थ के विरुद्ध है, इसीलिये तो वे लक्षणा तक दीड़ने की चेष्टा करते हैं। इससे स्पष्ट ही सिद्ध होता है कि ये लोभ भ्रान्तरिक धारणों पर आरोप कर रहे हैं। यद्यपि इनके विषय में हम और कुछ कह ही नवा सकते हैं? अभिनवगुप्त के इस कथन से इतना तो सिद्ध ही होता है कि इनसे पहले भी कतिपय ऐसे आचार्य हो चुके थे जो रस को सुखदुःखात्मक मानते थे और अभिनव के पास उनके मुखमुद्रण का केवल वही तर्क था कि उससे भरत के ग्रन्थ का विरोध होता है।

अभिनव के बावजूद रस को सुखदुःखात्मक रूप में स्वीकार करने वाले आचार्यों की परम्परा चलती रही। इनमें सर्वाधिक प्रमुख नाम लिया जाता है नाट्य दर्पणकार जैन आचार्य रामचन्द्र गुणचन्द्र का। इन्होंने स्पष्ट रूप में रसों के दो वर्ग बनाये हैं— इष्ट विभावादि के द्वारा स्वल्प सम्पत्ति को प्रकाशित करने वाले श्रुतार हास्य और अद्भुत और शान्त के पांच मुख प्रधान रस हैं और कल्य बीभत्स रौद्र और भयानक के चार अनिष्ट विभावादि के द्वारा स्वल्प लाभ करने के कारण दुःखात्मक हैं। इसीलिये जैन आचार्य का मत है कि 'सुखदुःखारमको रस' इसके प्रतिरिक्त नाट्यदर्पणकार ने उन लोभों की धानोचना भी की है जो लोभ रस को केवल सुखात्मक मानते हैं। उनका कहना है कि रस को केवल सुखात्मक मानना प्रतीति-विरुद्ध है। कबल रस में तो शोक ही स्थायीभाव होता है उसके सुखात्मक होने की तो कल्पना भी नहीं की जा सकती। इसके प्रतिरिक्त भयानक इत्यादि जो उद्बल रस हैं उनमें भी उद्भेद उत्पन्न होता है। यद्यपि उनको भी सुखात्मक मानना ठीक नहीं है। इन्होंने रस की सुख दुःखात्मकता के विषय में जो कुछ कहा है उसका सार यह है—भयानक बीभत्स कल्य और रौद्र रसास्वादन करने वालों को किसी ऐसी क्लेश रसा में पहुँचा देते हैं जिसका प्राप्तिमान किया ही नहीं जा सकता। यद्यपि भयानक इत्यादि रसों से समाज में उद्भेद उत्पन्न हो जाता है। किन्तु यदि रस में सुखास्वाद माना जाने तो उद्भेद की उत्पत्ति कैसे लगेगी। धाया यह है कि सुख में कोई उद्भेद नहीं होता। किन्तु कल्य इत्यादि रसों में उद्भेद होता है। यद्यपि कल्य आदि रसों में सुखास्वाद नहीं माना जा

करुण रस का आस्वाद

सकता। जब हम द्रौपदी के केशाम्बराकर्षण, सीताविलाप, दशरथमरण इत्यादि दृश्यों को रगमच पर अभिनीत होते हुए देखते हैं तब हमें हर्ष और आनन्द की अनुभूति होती है यह तो कहा ही नहीं जा सकता। भरत ने त्रैलोक्यानुकृति को ही नाट्य सज्ञा दी है। काव्यों में रामादि चरित का उपनिबन्धन लोकवृत्त का अनुसरण करते हुए ही होता है। लोक में सुख और दुःख दोनों की सत्ता पाई जाती है। ऐसी दशा में यदि काव्य में केवल सुख का ही निबन्धन किया जायेगा तो लोक का पूरा प्रतिनिधित्व नहीं हो सकेगा। आशय यह है कि कवि को समग्र जीवन का उपादान करना पड़ता है। यदि कवि केवल सुखमय परिस्थितियों का ही चित्रण करे और सुख की धारा में ही परिशीलकों को बहाने की चेष्टा करे तो लोकवृत्त के साथ न्याय नहीं हो सकेगा। दूसरी बात यह है कि अनुकार्य (जिसका अभिनय किया जाय अर्थात् वास्तविक राम) के अन्दर तो करुण इत्यादि ही हैं, उनके रुदन इत्यादि का ही तो अनुकरण किया जाता है। यदि अनुकरण करने में वे दुःखात्मक के स्थान पर सुखात्मक बन जायें तो अनुकरण सर्वथा असफल कहा जायेगा क्योंकि उसका प्रतिभास वैपरीत्य के साथ होगा। प्रायः देखा जाता है कि जो लोग वियोग दुःख से पीड़ित होते हैं यदि उनके सामने दुःख की बात की जाय तो उन्हें सुख का ही अनुभव होता है। किन्तु दुःखी व्यक्ति के सामने दुःख का वर्णन या अभिनय से जो सुखास्वाद होता है वह परमार्थतः दुःखास्वाद ही है। कारण यह है कि वही व्यक्ति सुख की बात से दुःखी हो जाता है। आशय यह है कि यदि दुःखी व्यक्ति के सामने दुःख के अभिनय से उसके सुखास्वाद का आश्रय लेकर यदि करुण दृश्यों में भी सुखात्मक आस्वाद की कल्पना की जा सकती है तो उसी के सामने सुखात्मक-अभिनय में दुःखास्वाद की कल्पना भी की जा सकती है। करुण इत्यादि रस तो दुःखात्मक ही हैं फिर भी सहृदयों की उनकी ओर प्रवृत्ति और उनसे आनन्द लाभ का रहस्य यह है कि सहृदय को आस्वाद तो दुःखात्मक ही होता है। किन्तु जब उस आस्वाद का विराम हो जाता है तब उसका ध्यान नट के अभिनय कौशल पर जाता है जिसके द्वारा कि वह वस्तु को अपने यथावस्थित रूप में दिखलाने में समर्थ होता है। कवि और नट की शक्ति से जो चमत्कार उत्पन्न होता है वह समस्त अंग को आह्लाद देने वाला हो जाता है। इसी आह्लाद से धोके में पड़कर बुद्धिमान् (?) विवेचक दुःखात्मक करुण इत्यादि रसों में भी परमानन्दरूपता का प्रतिपादन करते हैं।

करुण रस में दुःखात्मकता का प्रतिपादन करने वाले रामचन्द्र गुणचन्द्र एकाकी नहीं है। 'रस-कलिका' में रुद्र भट्ट ने भी इसी सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है कि रस क्योंकि सुखदुःखात्मक होता है और उसमें दोनों लक्षण पाये जाते हैं यही कारण है कि करुण इत्यादि रस भी उपादेय हो जाते हैं। यही एक प्रमाण रस की उभयजनकता का है। इस प्रकार के रस की भी उपादेयता अन्वय-व्यतिरेक से अधिगत होती है। बात यह है कि या तो नट चेष्टा या काव्य श्रवण इन में दोनों में से किसी एक माध्यम से सामाजिक लोग नायकाश्रित रस का ही साक्षात् भावन करते हैं।

जब उनका भावन किया जाता है तब परिचीसक के अन्तर वैसे ही अनुभव बाधित होता है जैसा कि भावन का अनुभव हुआ करता है। नायक को दोनों प्रकार का अनुभव होता है बुद्धात्मक भी और बुद्धात्मक भी। अतः हम अभयविष माना माना चाहिये। प्रश्न यह है कि फिर कृत में सामाजिकों की प्रवृत्ति क्यों होती है? इसका उत्तर यह है कि नट परगट रस को जो ममी भाँति भावन करता है। यही एक ऐसी विशेषता है जो निरतिशय आनन्द की जनक होती है। इसी आनन्दपूर्णजनक तथा आनन्दवामक अनुकरण का आस्वादन सेने के लिये सहृदय प्रवृत्त हुआ करते हैं। आशय यह है कि सहृदयों की प्रवृत्ति लोकप्रिय में आनन्द राम के लिये नहीं होती अतः मर्दों का कोसल देखने के लिये जाती है और उसी में उन्हें आनन्द पाया करता है। यह है 'रसकलिका कार अग्रमृद का मत।

आचार्य मुक्त ने भी कदम्ब रस के आस्वादन में बुद्धात्मिक के सिद्धान्त का समर्थन किया है। उन्होंने रसमीमांसा में लिखा है कि "यदि श्रोता के हृदय में भी प्रवृत्तिभाव का उदय न हुआ—इस भाव की बुद्धात्मिक से भिन्न प्रकार का आनन्द रूप अनुभव हुआ तो साधारणीकरण कैसा? कौन शोक जगृप्सा आदि के वर्धन यदि श्रोता के हृदय में आनन्द का सम्भार करे तो या तो श्रोता सहृदय नहीं या कवि ने बिना इन भावों का अनुभव किये उनका रूप प्रवृत्त किया है।

कदम्ब रस के आस्वादन में आनन्दवामकता का सिद्धान्त

अगर हम विद्वानों की सम्मति छत्र की गई है जो कदम्ब रस के आनन्द को बुद्धात्मक मानते हैं। इसके प्रतिफल ऐसे विचारकों की संख्या कही अधिक है जो रस को एक मात्र आनन्दविषय मानते हैं तथा कदम्ब इत्यादि रसों के आस्वादन को भी बुद्धात्मक ही स्वीकार करते हैं। अतः मैं लिखा था कि संस्कार किये हुए व्यञ्जन को खाने वाले और रसों का आस्वादन करने वाले हृदय इत्यादि को प्राप्त करते हैं। रस इत्यादि सम्बन्ध का दोनों पक्ष अपने-अपने अनुकूल धर्म लगते हैं। बुद्धाधी आचार्य 'हृदय आदि' का धर्म 'लोक आदि' करते हैं और आनन्दवादी आचार्य 'आदि' का धर्म वैयर्थ्य इत्यादि करते हैं। अतः के दृष्टान्त की पर्यालोचना करने से स्पष्ट प्रतीत होता है कि अतः रस को आनन्दवामक ही मानते हैं। उन्होंने योग्य धर्म का उदाहरण दिया है। योग्य रस चाहे मधुर हो चाहे कटु या तिक्त भीता को अत्यंत और हृदय ही प्रधान करता है। मद्रनायक ने स्पष्ट बोधना की है कि रस को स्वगत मानने पर कदम्ब बुद्धकल्पता या जायेगी। इसका आशय यह है कि मद्रनायक रस को केवल आनन्द रूप मानते हैं। रस आनन्द के सर्व प्रमुख आचार्य अभिनव गुप्त ने कहा है कि हमारे मत में तो आनन्दजन सौख्य का ही आस्वादन किया जाता है। फिर कथमें बुद्ध की वक्ता हो ही कैसे सकती है? अभिनव का ही मत परचर्ची आचार्यों ने भी अपनाया है। सम्मत ने काव्य सृष्टि के लिये 'ल्लासिकमयी' विशेषण दिया है तथा काव्य का सबसे बड़ा प्रयोजन बतलाना है 'रसास्वादनसमुद्भूत विपश्चित्तैवान्तर

मानन्दम्' अर्थात् काव्य ऐसे रसास्वादनजन्य आनन्द का आधान करता है जिसमें जानने योग्य समस्त पदार्थों का तिरोधान हो जाता है। विश्वनाथ ने भी करुण रस की आस्वादारूपता का प्रतिपादन करते हुये लिखा है —

करुणादावपि रसे जगद्वर्तयत्परं सुखम् ।

सचेतसामनुभवः प्रमाणं तत्र केवलम् ॥

किञ्च तेषु यदा दुःखं न कोऽपि स्यात्तदनुमुखः ।

तथा रामायणादीनाभविता दुःखहेतुता ॥

अर्थात् करुण इत्यादि रसों में भी जो परम सुख उपलब्ध होता है उसमें केवल सहृदयों के हृदय ही प्रमाण हैं। इसके अतिरिक्त यदि उनमें दुःख माना जाय तो कोई व्यक्ति उनकी ओर अनुमुख भी न हो और रामायण इत्यादि भी दुःखरूप ही बन जावें।' पण्डितराज ने भी 'रसो वै स' 'रस-ह्येवायं लब्ध्वाऽऽनन्दो भवति' इन श्रुतिवाक्यों के और सहृदयहृदय के प्रमाण को लेकर मित्र किया है कि करुणप्रधान काव्यों में भी आनन्द की ही उपलब्धि होती है।

हिन्दी को संस्कृत की ही काव्यशास्त्रीय परम्परा विरासत में मिली और संस्कृत-काव्यशास्त्र में आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त मम्मट, विश्वनाथ और पण्डितराज जगन्नाथ का नाम तथा इनके सिद्धान्त इतने बढ्दमूल हो चुके थे कि उनके प्रतिपादन ही प्राप्त पदवी पर आरुढ हो गये। आधुनिक भारतीय भाषाओं के काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में अधिकांश रूप में इन्हीं आचार्यों के मतों का पिष्टपेषण होता रहा। अतः काव्यशास्त्र के पुनराख्याता विद्वानों ने, जिनमें केशव प्रसाद मिश्र, डा० भगवानदास, श्यामसुन्दरदास, गुलाबराय, प० रामदहिन मिश्र इत्यादि प्रमुख हैं। आनन्दवाद की ही पुष्टि की है। हिन्दी के विद्वानों में भारतीय काव्यशास्त्र के अध्येताओं में डा० नगेन्द्र का अन्यतम स्थान है। उन्होंने प्राच्य और पाश्चात्य, दोनों, पद्धतियों से प्रस्तुत विषय का पूरा परिचय देकर यह प्रतिपादित किया है कि करुण रस का आस्वाद आल्हादमय ही होता है। इसी प्रकार मराठी के केलकर, वाटवे देशपाण्डे प्रभृति विद्वानों ने और बंगला के अतुल चन्द्रगुप्त और रवीन्द्रनाथ ठाकुर प्रभृति समालोचकों ने इसी आनन्दवाद का प्रतिपादन किया है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में प्लेटो ने कला का निषेध किया है, काव्याम्बाद को आस्वादमय मानने में उन्हें विप्रतिपत्ति नहीं है। अरस्तू ने प्रत्यक्ष रूप में स्वीकार किया है कि जिन वस्तुओं का प्रत्यक्ष दर्शन हमें क्लेश देता है उन्हीं का अनुकरण हमारे अन्दर आनन्द की भावना जागृत करता है। इसी प्रकार लाञ्छाइनस, विस्ट-ह्यूगो, शिलर इत्यादि विचारकों ने भी आल्हादमयता ही स्वीकार की है। आशय यह है कि प्रामाणिक काव्यशास्त्रीय विद्वानों का बहुमत करुण रस के आम्बाद को आल्हादमय मानने के ही पक्ष में है।

अन्य पक्ष

ऊपर प्राप्तवादी और सुख दुःखात्मकतावादी दृष्टिकोणों का संश्लिष्ट परिचय दिया गया है। इनके प्रतिरिक्त कतिपय मध्यमार्थी पक्ष भी हैं। सुख दुःखात्मकतावादी दृष्टिकोण में कतिपय रस सुखात्मक और कतिपय दुःखात्मक माने जाते हैं। इसके अनुसार कर्म रस का आस्वाद्य दुःखात्मक होता है। इसके प्रतिरिक्त एक पक्ष ऐसा भी है जो कर्म रस का मिश्रित आस्वाद्य मानता है जिसमें सुखात्मकता और दुःखात्मकता दोनों विद्यमान रहती है। आचार्य बामन ने काव्यालंकार सूत्र वृत्ति में यही मत व्यक्त किया है —

कर्मप्रभञ्जनीयेषु संप्लव सुखदुःखयोः ।

यथागुणस्तः सिद्धस्तर्कबीजः प्रसादयो ॥

अर्थात् कर्म रस के अभिनय के प्रबलकोत्पन्न के प्रचुर पर जिस प्रकार विरोधी दो भावों सुख और दुःख का सम्मिश्रण देखा जाता है उसी प्रकार शोक और प्रसाद में भी समझना चाहिये।

आचार्य अभिनव गुप्त के एक उद्धरण से भी यही सिद्ध होता है कि उन्होंने शोकस्वभाव को सुख दुःख सम्मिश्रित कहा है। उनका कहना है कि रति हास उत्साह और विस्मय सुखप्रधान हैं और क्रोध भय शोक और वृगुप्ता दुःखप्रधान अभिनवगुप्त का मत है कि प्रत्येक स्थायी भाव में सुख और दुःख दोनों का मिश्रण रहता है। रति हास उत्साह इत्यादि में प्रधानता सुख की होती है। किन्तु इनमें स्वर्ण दुःख का भी होता है। इसी प्रकार क्रोध भय और वृगुप्ता में दुःख की प्रधानता होती है किन्तु उत्प्लव सुख का भी रहता है। सबसे अधिक दुःख की भावना कर्म रस में होती है। किन्तु प्राक्तन सुख का उत्प्लव उसके साथ भी सम्मिश्रित रहता ही है। मनुसूत्रन सरस्वती ने भी कुछ ऐसे ही विचार व्यक्त किये हैं। उनका कहना है कि उत्प्लव में उन्नत नहीं होता। क्रोध में रजोगुण की प्रधानता होती है और शोक में तमोगुण की। किन्तु क्रोध और शोक में भी क्रमशः रजोगुण और तमोगुण के साथ उत्प्लव गुण भी विद्यमान रहता है जिससे उन्हें स्थायीभावत्व प्राप्त हो जाता है। किन्तु उत्प्लव के आस्वादन में रज और तम के सस्पर्श से उत्प्लव्य प्राप्त होता है। स्थायी भाव तो उत्प्लव वर्तमान होता है। उत्प्लव के बिना स्थायीभावत्व सम्भव ही नहीं है। अतः उत्प्लव गुण तो सभी स्थायीभावों में सम्मिश्रित रहता ही है। अतएव सभी भाव सुखमय ही होते हैं। किन्तु रजोगुण और तमोगुण के मिश्रण से उनमें उत्प्लव्य हो जाता है। अतएव सभी रसों में समान सुख का अनुभव गही होता है। इस प्रकार इन आचार्यों के मत में सभी भावों को और साथ ही शोक को भी समय स्वभाव माना जाता है।

किन्तु यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिये कि ये आचार्य वहाँ पर रस की नहीं अपितु स्थायीभाव की बात कर रहे हैं। स्थायी भाव चाहे केवल सुखमय हो केवल दुःखमय हो या उभयस्वभाव वाला हो इस पर न तो किसी को आपत्ति हो सकती है।

और न अनुपपत्ति । प्रश्न यह है कि स्थायीभावो से निष्पन्न रस सुखमय होता है या सुख दुःखमय । निस्सन्देह इस विषय में अभिनव गुप्त इत्यादि आचार्यों की यही सम्मति है कि रस स्थायीभाव से विनश्वर होता है । अतः स्थायीभाव के सुखदुःखमय मानने पर भी रस की आनन्दात्मकता में कोई अनुपपत्ति नहीं रह जाती ।

एक अन्य पक्ष यह भी प्रस्तुत किया गया है कि कला का उद्देश्य मनोरंजन या आह्लाद और शिक्षा नहीं है । वह एक सरल अनुभूति नहीं है अपितु उसमें अनेक, प्रायः परस्परविरोधी वृत्तियों का सन्तुलन रहता है । डॉ० आई० ए० रिचर्ड्स के अनुसार "कला के भव्यतर रूपों से प्रेरित अनुभव इतने परिपूर्ण, इतने विविध और इतने अखण्ड होते हैं—उनमें परस्पर विरोधी अन्त वृत्तियों—करुणा और त्रास सुख और निराशा आदि का इतना सूक्ष्म सन्तुलन रहता है कि किसी एक सामान्य प्रचलित शब्द द्वारा उनका सरलता से बोध नहीं हो सकता" (रस-सिद्धान्त, डॉ० नरेन्द्र) यह पक्ष भी प्राक्तनपक्ष से भिन्न नहीं है । क्योंकि जितने भी भाव हैं सभी का समाहार सुख और दुःख में किया जा सकता है । कोई भी भाव या तो सुखात्मक होगा या दुःखात्मक । उनके सम्मिश्रण का भी आशय उभयात्मकता ही है । ऊपर दिखलाया जा चुका है कि अनेक आचार्य विभिन्न भावों में सुख और दुःख दोनों तत्त्वों का अवलोकन करते हैं । केवल निर्वेद ही ऐसा भाव है जिसमें एकमात्र सुखात्मकता होती है । अन्यथा सभी भावों में सुखदुःखात्मकता बनी ही रहती है । किसी एक आस्वाद में अनेक विरोधी अविरोधी भावों के मिश्रण का जहाँ तक प्रश्न है यह सिद्धान्त भारतीय रस-शास्त्र की मान्यताओं से भी अधिक व्यवहित नहीं है । क्योंकि रस-शास्त्र में भी यही माना गया है कि अनेक व्यभिचारी भाव जब किसी एक स्थायी भाव का पोषण करते हैं तभी वह स्थायीभाव रस रूप में परिणत होता है । आशय यह है किसी एक स्थायी भाव में अनेक भावों का सरल जटिल सघात सन्निहित होकर उसे आस्वाद-गोचर बनाया करता है । यह सिद्धान्त भी लगभग वैसा ही है जैसा कि स्थायी भावों को सुख-दुःखात्मकता की मिश्र प्रतिक्रिया मानने वालों का है । अतएव इसके उत्तर में भी वही कहा जा सकता है कि यहाँ प्रश्न उपादेय भावों का उसके पोषक सञ्चारियों की सुखदुःखात्मकता का नहीं है । मुनि ने श्रैलोक्यानुकृति को नाट्य वतलाया है और श्रैलोक्यानुकृति सुखदुःखात्मकता से व्यतिरिक्त हो ही नहीं सकती । अतः इसमें तो किसी को अनुपपत्ति हो ही नहीं सकती कि लोक से जिम् वस्तु या भाव को रस-निष्पत्ति के निमित्त उपात्त किया जाता है वह सुखदुःखात्मक तथा अनेक विरोधी वृत्तियों का समवाय हुआ करता है । किन्तु रस उन सबसे भिन्न है और उन सबकी परिणति है । अतः यहाँ पर प्रश्न यह है कि समस्त समूह की परिणति सुखात्मक या आनन्दात्मक होती है या उभयात्मक ? इस प्रश्न का उत्तर प्रस्तुत पक्ष में नहीं मिल पाता । अतः यह पक्ष भी निस्सार ही है ।

एक पक्ष है आचार्य शुक्ल का । इन्होंने रसास्वादन को सुख और दुःख दोनों से

अन्य की अवस्था माना है। इनका कहना है कि जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञानरक्षा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रसवस्था कहलाती है। उत्पन्न यह है कि आचार्य शुक्ल के अनुसार रसवस्था में अपनी पृथक् सत्ता और भावना का सर्वथा परिहार हो जाता है। वैसे तो मौक्तिक विषयों के ग्रहण करने में हम उन विषयों का अपने व्यक्तित्व से सम्बन्ध कर लेते हैं और उस समय हमारे हृदय अपने योग-भेद की वासना से बाधित रहते हैं। किन्तु जब हम काव्य का परिशीलन करते हैं तब उनसे हमारा व्यक्तिगत सम्बन्ध नहीं होता बल्कि उन्हें हम निर्विशेष सुख और मुक्त स्वभाव से ग्रहण करते हैं। इसी को निस्संगता (डिटीचमेंट) कहते हैं और इसी को हम ब्रह्मानन्द सहोदर इत्यादि जाहे जो सच्चा प्रदान कर सकते हैं। शुक्ल जी ने यही चित्त की अनाधारमक स्थिति की कल्पना कर विद्या का समाधान किया है। जब हमारी अन्त वृत्तियाँ शान्त और समन्वित होकर प्रकटित हो जाती हैं तब उनमें निस्सन्देह वैराग्य आ जाता है। यह वैराग्य ध्यानत्व से अधिक व्यापक नहीं है। वृत्तियों का समन और चित्त की मुक्तावस्था स्वयं में ध्यानत्व प्रबल होती है इसमें किसे सन्देह हो सकता है। मौक्तिक रागद्वेष हमारे मानसपटल को निरन्तर धान्दोलित करते रहते हैं। यदि इनसे छुटकारा मिल जाय तो स्वभावतः हमारे अन्तर परितोष और ध्यानत्व उत्पन्न हो जाते हैं। एक उदाहरण लीजिये। जब हमें भूख लगी होती है तब एक घमास का अनुभव होता है; चित्त में एक व्याकुलता एक कालसा भर किये रहती है। यह एक अवस्था है। दूसरी यह है जब एक व्यक्ति मुत्वाबु मधुर भोजन का ध्यान से रहा है। वह जिस भोजन का आस्वादन कर रहा है वह मधुर भी हो सकता है नमकीन भी गढ़ा भी और कदरवा भी। किन्तु प्रत्येक प्रकार के भोजन से उसे धान्दोलनभूति ही होती है। एक तीसरी अवस्था और है जब व्यक्ति वृत्ति भर भोजन कर चुका है और विराम के क्षण का ध्यान में रहा है। उस समय भी उसके अन्तर वृत्तिजन्म ध्यानत्व विद्यमान है और जब कोई उससे कुछ और पाने का आग्रह करता है तो वह वही उत्तर देता है कि अब तो मैं बहुत धान्दोलन में हूँ अब मुझे प्रमत्त भी नहीं चाहिए। ध्यान यह है कि आस्वादजन्य ध्यानत्व तो होता ही है, वृत्तिजन्म ध्यानत्व भी कम महत्वपूर्ण नहीं होता। अतएव आचार्य शुक्ल के अनुसार यदि हम यह मानें कि चित्त की मुक्तावस्था ही रसवस्था है तो भी हमें इससे आपत्ति नहीं होगी। वह रसवस्था वास्तव ध्यानत्वमय है और ध्यानत्व ही उसका पर्यवसान होता है। इस प्रकार आचार्य शुक्ल भी ध्यानत्ववादी ही ठहरते हैं।

बी प्रमाण परत और दोनों में अनुपपत्तियाँ

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि रसास्वादन के लक्षण में बी ही प्रमाण पता देना पड़ता है जब पता च अनुमान रस उत्पत्तात्मक है अर्थात् कुछ रस गुणात्मक है और कुछ वृत्तात्मक तथा दूसरे पक्ष के अनुसार रस सर्वथा ध्यानत्वमय है ब्रह्मानन्द गगनार है और वसा सर्वथा शून्यत्वमयी है। दोनों पक्षों में एक दूसरे पर अनुपपत्तियाँ

उठाई जाती है। यदि प्रथम पक्ष के अनुसार यह माना जाय कि रस सुखात्मक भी है और दुःखात्मक भी है तो इन लोगों के पास इसका कोई समाधान नहीं है कि फिर दुःखात्मक काव्य के परिशीलन के लिए सहृदयगण प्रवृत्त क्यों होते हैं ? दुःख में पड़ना कौन चाहता है ? यदि विशिष्ट काव्यास्वादन का प्रमुख प्रयोजन दुःखानुभूति ही है तो फिर कण अभिनयो के देखने के लिए इतने लम्बे-लम्बे क्यों लगते हैं और दर्शकों को उनके देखने के लिए उत्कण्ठा क्यों होती है ? निस्सन्देह दर्शकों की यह भीड़भाड़ और यह उत्कण्ठा इस बात को सिद्ध करती है कि कण कथाओं के अभिनयो और कलाकृतियों में भी सुख का कोई न कोई अंश अवश्य होगा। अन्यथा जनसाधारण की प्रवृत्ति उस ओर हो ही नहीं सकती। दूसरी ओर आनन्दसाधना को ही एकमात्र लक्ष्य मानने वाले आचार्यों से यह पूछा जा सकता है कि कण दृश्यों से सुख कैसे मिल सकता है ? इसकी तो कल्पना भी नहीं की जा सकती कि मृत पुत्र के वियोग में विलाप करती हुई माता को देखकर दर्शक हर्षोत्फुल्ल हो जावें। यही दो प्रमुख आपत्तियाँ हैं जिनका उत्तर दोनों पक्षों को देना है।

दुःखवादियों द्वारा समाधान की चेष्टा और उसकी समीक्षा

यदि रस सुखदुःखात्मक है तो उसमें परिशीलकों की प्रवृत्ति क्यों होती है इसका उत्तर देने की दुःखवादियों ने चेष्टा की है। उनका कहना है कि दुःखप्रधान अभिनयो को देखने के लिए दर्शकों की प्रवृत्ति इसीलिये होती है कि उनमें कला का सौन्दर्य सन्निहित रहता है। उस कलासौन्दर्य का आनन्द लेने के लिए ही दर्शक इतनी उत्कण्ठा से उसकी ओर बढ़ते हैं। दूसरे शब्दों में यही बात इस प्रकार कही गई है कि किसी भाव का सफल अनुकरण कर लेना अपने में स्वयं एक महत्त्वपूर्ण उपलब्धि है। नट के लिए यह एक बहुत बड़े श्रेय की बात है कि वह जैसे का तैसा ही अनुकरण कर लेता है। उसके इस कौशल पर दर्शक आश्चर्यचकित हो जाता है और इसी सफलता को देखने के लिये वह उस ओर प्रवृत्त होता है। किन्तु यह समाधान खरा नहीं उतरता। क्या वास्तव में अभिनय देखने के बाद दर्शक नट की प्रशंसा ही करता रह जाता है ? क्या वह उस भावना में नहीं बहता जिसका परिशीलन करने का सौभाग्य उसे प्राप्त हुआ है। यदि ऐसा है तो वह कला कभी सफल नहीं कही जा सकेगी। प्रसिद्ध पाश्चात्य-विचारक न्यूमैन ने कला की उच्चता का मानदण्ड यही रक्खा है कि जहाँ नट या कवि अपने को पूर्ण रूप से छिपा ले वही पर कला सफल कही जा सकती है। उदाहरण के लिये तुलसी के भरत चरित्र को पढ़कर हमारे अन्दर दो प्रकार की प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न होती हैं—एक तो यह कि तुलसी बड़े अच्छे कवि थे और दूसरी यह कि भरत का राम के प्रति प्रेम अगाध तथा अद्वितीय था। न्यूमैन के अनुसार यदि पहले प्रकार की प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है तो इसका आशय यही होगा कि कवि अपने विषय का पूरा प्रभाव पाठक पर डालने में सफल नहीं हो सका है। इसी प्रकार यदि नट का कौशल निरन्तर हमारे ध्यान को आकृष्ट करता रहेगा और

हम यह बहुत आयेगे कि अनुकर नट बहुत प्रणाली अभिनय करता है तो इसका प्रारम्भ यही होगा कि नट मूस पात्र के साथ तादात्म्य प्राप्त कर ही नहीं पाया और तत्पश्चात् अनुभूति के अभाव में वह अपने दर्शकों को भी उस भावना में नहीं बहा सका है। इससे कवि और नट की असफलता ही सिद्ध होगी। कवि या अभिनेता अभी सफल कहा जा सकेगा जब वह परिष्ठीमकों को उसी भावना में बहा सके। दूसरी बात यह है कि अनुकरण तो स्वयं में हास्य रस का सामन हो जाता है। यदि अनुकरण की प्रतीति अनुकरण के रूप में ही होती रहे तो उससे हास्य रस ही निष्पन्न होगा जोकि ककारकार की बहुत बड़ी असफलता है। अनुकरण का प्रयोग तो उपहास के सिरे ही होता है। एक बात और है कि जब हम कदम वृत्तों को देखकर निकलते हैं तो नट की प्रशंसा नहीं करते बात है अपितु बार बार उसी चारा में बहते जाते हैं जिसमें हम अभिनय नाम में बह रहे थे और उसको याद कर हम हर्षितभूक्त होते जाते हैं तथा इस बात को अपना सीमात्मक समझते हैं कि इतना उच्छकोटि का अभिनय हमने देख लिया। यह सब क्या है? क्या इससे यही सिद्ध नहीं होता कि हम नट के कसाकौशल में प्रभावित नहीं होते अपितु काव्य में कदम प्रसंगों को भी आनन्दक्यता में परिणत कर देने वाली एक गति सन्निहित रहती है जो हमें कदम प्रसंगों को देखने के लिए निरन्तर प्रेरणाहित करती रहती है।

कदम प्रसंगों में सुख की सत्ता पर विचार

विन्तु कदम प्रसंगों में सुख की सत्ता तब तक स्वीकार्य नहीं हो सकती जब तक उसका समाधान आनन्दवादियों की ओर से न दिया जाय। प्रश्न यह है कि इस बात पर विचारम कैस कम सकता है कि कदम प्रसंगों को बढ़कर पाठक या दर्शक आनन्द की घारा में बहने लगता है? इसका उत्तर अपने-अपने हय से आनन्दवादियों ने दिया है। प्रमुख समाधानों का मलिन परिचय और उन पर विचार अग्रिम पृष्ठों में दिया जा रहा है —

(१) सर्वप्रथम धारस्तू का विवेचन-निष्ठागत सामने आता है। धारस्तू एक विशिष्ट प्रकार का मध्यम का और उनी प्रकृति के आधार पर उसने कदम रस में धारवाद की भी स्थापना की। उनका कहना है कि जिस प्रकार उदररक्त मल एक पिप्पला एवं अमलाद उल्लस करत रहते हैं। जब कोई निष्क विवेचन दीपधियों उसके मला की निदान देना है तब उसे स्वरचना और प्रयत्नता प्राप्त हो जाती है तथा उनका प्रभाव जाता रहता है। उनी प्रकार हमारे बुद्धि के प्रक्षेपन भाग में कुछ उदाहरण तब सर्वदा सन्निहित रहते हैं और वे हमारे अन्तःकरणों को प्रसन्नता का अनुभव गढ़ा करन देते। जब हम कदम दर्शनी को देखते हैं और हमारे धीनुओं के रूप में अनागत रह जाते हैं तथा उदीयक कारणों का परिणाम हो जाता है तब हमारा अन्तःकरणों को एक प्रकार की गोप के एक प्रकार की आनन्दानुभूति की प्राप्ति हो जाती है

तब हम एक एक अनागत मल देना है तब अनागत मल को अनागत के विन्तु हमने समझा

का ठीक रूप में समाधान नहीं होता। इसका तो आशय यह हुआ कि विरेचन इत्यादि औषधियों से उन्हीं को लाभ होता है जो अस्वस्थ हो, स्वस्थ अवस्था में विरेचन न तो हितकर ही होते हैं और न उपादेय ही। ऐसी दशा में करुण दृश्य उनके लिये तो उपयोगी हो सकते हैं जिनके मन अस्वस्थ हो किन्तु उनके लिये वे उपयोगी नहीं हो सकते जिनके मन स्वतः स्वस्थ हैं तथा जिनको मनोमलो को निकालने की आवश्यकता नहीं है। यदि ऐसा माना जाय तो करुण दृश्यों को देखने वाले वे ही व्यक्ति होंगे जो भौतिक परेशानियों में पीड़ित हो। किन्तु ऐसा होता नहीं है। इसके प्रतिकूल अधिक अस्वस्थ तथा उन्माद रोग से पीड़ित और निराश व्यक्तियों को कभी-कभी चिकित्सक करुण दृश्य देखने से मना भी कर देता है। दूसरी बात यह है कि विरेचनीय द्रव्यों से मल-शोध हो जाने के बाद ही प्रमत्तता की अनुभूति होती है, मलगोधन के अवसर पर नहीं। ऐसी दशा में करुण दृश्यों के देखने के अवसर पर आनन्द की अनुभूति नहीं होनी चाहिये किन्तु अभिनय देखने के बाद ही उसे आनन्द की प्राप्ति होनी चाहिये। किन्तु ऐसा होता नहीं है। अतएव अरस्तू का विरेचनसिद्धान्त करुण की आस्वादनीयता की व्याख्या में अकिञ्चत्कर है और उससे ठीक समाधान नहीं होता।

(२) दूसरा है काव्यसौन्दर्य का सिद्धान्त। पहले बतलाया जा चुका है कि रामचन्द्र गुप्त चन्द्र के समर्थक दुःखानुभूति का समर्थन करते हुये भी दर्शकों की प्रवृत्ति का कारण नट के अभिनयकौशल को मानते थे। इसी से मिलता जुलता कतिपय पाश्चात्य विद्वानों का यह भी सिद्धान्त है कि करुण दृश्यों में काव्य सौन्दर्य तथा कला सौन्दर्य का अतिरेक करुण दृश्यों को आनन्दमय बना देता है। कल्पना-वैभव, लय ताल इत्यादि का अनुसरण, गीत नृत्य वाद्य इत्यादि का अभिनिवेश करुण दृश्यों को आच्छादित कर लेता है और पाठक तथा दर्शक उक्त कलासौन्दर्य से ऐसे अभिभूत हो जाते हैं कि करुण प्रसंग उनकी दृष्टि से ओझल हो जाता है। किन्तु यह मान्यता स्वयं बाधित होवाभास में आती है। यह तो प्रत्यक्ष सिद्ध है कि करुण दृश्यों का अवलोकन करने वाला परिशीलक करुण प्रसंगों से ही प्रभावित होता है। यदि वह लय ताल इत्यादि के अनुसरण से प्रभावान्वित हो तो वह उसी की प्रशंसा करे। इसके प्रतिकूल करुण प्रसंगों का उसके मानस पर ऐसा गहरा प्रभाव पड़ता है कि उसका मन निरन्तर उसी में आन्दोलित होता रहता है और वह उस नाटक में आये हुए लय ताल इत्यादि को भूल भी जाता है। यदि पाठक या दर्शक का मन लय ताल इत्यादि की ओर चला जाये तो सफल रसास्वादन नहीं कहा जा सकेगा।

(३) श्लैगल का मत है कि हम दूसरों की दुःखदशा को देख कर परमात्म सत्ता के निकट पहुँच जाते हैं तथा हमें ज्ञात हो जाता है कि विश्व को परिचालित करने वाली सत्ता कोई और है। किन्तु यह मत भी ठीक नहीं है। यदि दूसरों की करुण दशा को देखकर हमें परात्मसत्ता की नियामकता का ध्यान आ जावे तो हम उस दुःख को परमात्मा का दिया हुआ जानकर विरक्त हो जायेंगे। हमें उसमें आनन्दानुभूति किस प्रकार हो सकेगी? अतएव यह सिद्धान्त भी सत्य से बहुत दूर है।

(४) शापेनहाकर पुष्पावासी है। उनकी दृष्टि में सारा विश्व वृत्त समय है। भक्तएव सब हमारे सामने करण इत्य साये आते हैं तब हमें विशेष रूप से सत्य की अनुभूति होने लगती है। इस सत्य की अनुभूति में ही एक प्रकार का ध्यानत्व जिना हुआ है। यह सत्य है कि करण वृक्षों को पंखकर हमारे अन्तरससार की असरता की भावना आहत होती है। हमें यह भासूम पड़ने लगता है कि यह ससार ऐसा ही असर है इसमें पुष्प के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं है किन्तु इस भावना के उदय होने से भी हमें करण प्रसंगों में ध्यानवानुभूति क्यों होती है। इसका उत्तर इस मिथ्यान्त में नहीं दिया गया है। बस्तुतः वाक्य का मध्य ही परिधीलक की उधारता का इतना अधिक विस्तार है कि उसमें साग विश्व समेटा जा सके। यदि इस मध्य की प्राप्ति हो जाय तो कवि को प्राप्तकाम ही समझना चाहिये किन्तु यह करण वृक्षों की ध्यानत्वसाधना की कोई व्याख्या नहीं है।

(५) कतिपय विचारकों ने करण वृक्षों में ध्यानवानुभूति की व्याख्या मनो-वैज्ञानिक आधार पर की है। इन लोगों ने इसका कई हेतु दिये हैं—(अ) करण वृक्षों को देखकर हमारे अन्तर यह विचार बाधित होता है कि कुछ केवल हमारे ऊपर ही नहीं आता विश्व में दूसरे लोग भी बुद्धी है। यह समझ कर हमें एक प्रकार का मनस्तोष होता है। करण वृक्षों में ध्यानवानुभूति का यही रहस्य है कि हम मनस्तोष जन्म ध्यानवानुभूति का आस्वादन करते हैं। किन्तु यह विचार भी समीचीन नहीं। यह बात अनुभव विरुद्ध है कि करण वृक्षों के देखने के अन्तर पर हम अनुकार्य की दशा की तुलना अपनी दशा से करते हैं और इस प्रकार सन्तोषजन्य ध्यानवानुभूति करते हैं। वास्तविकता तो यह है कि कलापरिधीलक के अन्तर पर पाठक या दर्शक अपनी परिमित प्रभाव सत्ता को ही भूल जाता है तथा उसे अपनी परिस्थितियों का ध्यान भी नहीं रहता। वह उस समय ध्यानत्व रूप में परिणत हो जाता है। ऐसी दशा में परिधीलक का अपनी करण दशा से तुलना करना किसी प्रकार उसके संगत नहीं कहा जा सकता। (आ) दूसरा मनोवैज्ञानिक तर्क यह है कि दूसरे के वृक्ष को देखकर हमारी धामुर वृत्ति का दास्त होती है। मानव वर्ग में अधिकांशतः यह प्रवृत्ति होती है कि वह स्वयं को सुभी दूसरों को बुझी देखना चाहता है। जब मानव किसी की उत्पत्ति या ध्यानत्वमयी परिस्थिति का अभिमान करता है तब उसका हृदय ईर्ष्या से जल उठता है और जब वह दूसरों को बुझी देखता है तब उसमें उसे ध्यानत्व आता है। यही उनकी धामुरी वृत्ति है। करण अधिभय के अन्तर पर उसे दूसरों को बुझी देख कर ध्यानत्व वा अनुभव होता है। परन्तु यह व्याख्या ठीक नहीं। कदा कदा करण परिधीलकों को मानवता के उच्च चरान्त पर ले जाता है या उसकी धामुरी वृत्तियों का परिणाम करना? क्या के अन्त में हमारी धामुरी वृत्तियाँ लुप्त नहीं होती इसका सचने कहा प्रमाण नहीं है कि हम दूसरे का गुणी देखकर भी गुणी ही होत हैं। दूसरी बात यह है कि धामुर वृत्ति की परिमृत्ति की बात अनुभव-विरुद्ध भी है। राम की गीता

के लिये वन में विलाप करते और इधर उधर घूमते हुए देखकर यह तो हम स्वप्न में भी कल्पना नहीं कर सकते कि चलो अच्छा है राम अपनी प्रियतमा के लिये दर-दर भटक रहे हैं। मेरी प्रियतमा तो मेरे साथ है मुझे ऐसा कोई दुःख नहीं है। न हम यही समझ सकते हैं कि चलो दशरथ मर गये अच्छा हुआ, हम तो जीवित हैं। आशय यह है कि आसुरी वृत्ति की परितृप्ति के आधार पर समाधान भी ठीक नहीं है। (इ) दूसरे के दुःख में दया ममता इत्यादि भावों की उत्पत्ति होती है और हम मानवता के उच्च धरातल पर पहुँच जाते हैं। यह सत्य है कि लोक में दूसरों को दुःखी देखकर हमारे अन्दर दया की भावना जागृत होती है यह भी सही है कि दूसरों के दुःख में हमें उससे ममता हो जाती है। परन्तु लोक में दया और ममता की भावना से हमें हर्ष की उपलब्धि तो होती नहीं, फिर कला के क्षेत्र में ही हमें इस प्रकार के आनन्द की उपलब्धि क्यों होती है? जिस प्रकार हम लोक में दूसरों के दुःख में दुःखी हो जाते हैं उसी प्रकार कला के क्षेत्र में क्यों नहीं होते? जिस प्रकार हम लोक में ऐसी परिस्थिति में पड़ने से बचना चाहते हैं उसी प्रकार काव्य के क्षेत्र में भी हम ऐसी परिस्थिति से बचना क्यों नहीं चाहते? हम ऐसी परिस्थिति देखने के लिये आतुर क्यों होते हैं और उसको देखकर हर्ष और आनन्द का अनुभव क्यों करते हैं? इन सब प्रश्नों का इन सिद्धान्तों में कोई उत्तर नहीं दिया गया है। अतः ये व्याख्याएँ भी करुण दृश्य में आनन्दानुभव के सिद्धान्त की व्याख्या करने में अकिञ्चिकर हैं।

(६) भारतीय मनीषियों ने रस की अलौकिकता का प्रतिपादन कर इस समस्या का समाधान प्रस्तुत किया है। आचार्य मम्मट ने कला-सृष्टि को केवल आनन्दमयी बतलाया है। विश्वनाथ ने स्पष्ट कहा है कि 'हर्ष शोक इत्यादि लौकिक परिस्थितियों से लौकिक हर्ष शोकादि की उत्पत्ति होती रहती है। किन्तु काव्य के मन्त्र से विभाव इत्यादि अलौकिकता को धारण कर लेते हैं। अतः इन अलौकिक विभाव इत्यादि से सभी परिस्थितियों में यदि केवल सुख ही उत्पन्न हो तो उसमें आश्चर्य की क्या बात है और उसमें हानि ही किस बात की है? यह तो स्पष्ट ही है कि रस-सिद्धान्त के प्रवर्तकों ने अलौकिकता सिद्ध करने के मन्तव्य से ही कारण कार्य और सहकारी कारणों को क्रमशः विभाव अनुभाव और सचारीभाव कहा। किन्तु यह अलौकिकता का सिद्धान्त आज के बुद्धिवादी युग में अधिक माननीय नहीं हो सकता। दूसरे शब्दों में इस सिद्धान्त का आशय यही है कि विचारकों के पास करुण रस की आल्हादात्मकता के लिये कोई तर्क नहीं है। वे केवल अन्धविश्वास के आधार पर ही इसे स्वीकार करते हैं, अर्थात् यह समस्या का समाधान नहीं, समस्या से पलायन है।

(७) भट्ट नायक ने इस समस्या का समाधान दूसरे रूप में प्रस्तुत किया है। उनका कहना है कि लौकिक सुख दुःख और कलाक्षेत्र के मुख दुःख में एक मौलिक अन्तर है। लोक में जो सुख-दुःख उत्पन्न होते हैं वे देशकाल की सीमा से आवद्ध हुआ करते हैं। लोक में राम का सीतावियोग एक काल विदोष की तथा एक देश विदोष की घटना है। वहाँ राम

दुःख के प्रत्यक्ष विपरीत हैं। भोग की भावनामें व्यक्तिगत परिस्थितियों से प्रभाव्य होती है। यदि हमारे किसी मित्र पर कोई विपत्ति आती है और हम उसे दुःख में देखते हैं तो उसे सुपचाप देखते रहना और भाँसू बहाते रहना हमारा कर्तव्य नहीं होता। वही हमें पूरी शक्ति से मित्र की सहायता में प्रवृत्त हो जाना पड़ता है। इसके प्रतिकूल यदि हम शत्रु को आपत्ति में देखते हैं तो हमारा कर्तव्य हो जाता है कि ऐसी परिस्थितियों के निर्माण में सहायता दें जिससे हमारा शत्रु आपत्ति के बरे से बाहर न आ सके। यदि हम तदर्थ को आपद्धप्रस्थ देखते हैं तो मानवता का चिन्ता उठाना है और स्वार्थ रत्ना करते हुए चित्तभी सहायता हम उसे प्रदान कर सकते हैं। उतनी सहायता करना हमारा कर्तव्य हो जाता है। किन्तु कभी के क्षेत्र में ऐसी बात नहीं होती। कलागत पाशों के सुख-दुःख को हम न तो अपना सुख-दुःख समझ सकते हैं न पराये का और न तदर्थ का साथ ही हमें आता होता है कि यह सुख दुःख हमारा भी है शत्रु का भी है और तदर्थ का भी है। इस प्रकार इस शोकभावना का पूर्ण रूप से सामाजिककरण हो जाता है। हम भूमा में पहुँच जाते हैं जहाँ मानव ही मानव है। कठज रस में हम इसी समामीकृत तथा सामाजिकीकृत भाव का आनन्द लेते हैं। स्पष्ट ही है कि जब हमें इस प्रकार की अनुभूति होने लगती है कि जो विपरीत परिस्थितियाँ हमारे सामने चित्रित की जा रही हैं उनका प्रभाव हमारे ऊपर कुछ नहीं है और न हमारा प्रिय व्यक्ति ही कोई इससे प्रभावित हो रहा है। साथ ही साथ समाज हमारे साथ भावनाधी का आस्वादन कर रहा है तब इस सहयोग की भावना और भूमा से हमारे अन्दर मानव की भावना का उदय हो जाना स्वाभाविक ही है। यही भट्टनायक के मत का सार है।

(c) प्रमितबहुपक्ष में इसका सांख्यिक हेतु दिया है। उनका कहना है रस परब्रह्म का स्वरूप है। परब्रह्म का मुख्य तथा आधारभूत गुण है आनन्द। यह ब्रह्म ही एकमात्र सत्य है और हम सब उस ब्रह्म के ही रूप हैं। इस ब्रह्म को प्राकृत करने वाली माया है। इस माया के दो गुण होते हैं—आवरण और विक्षेप। आवरण शक्ति से ब्रह्म स्पष्ट तथा मानन्दाद्य वा विरोधान हो जाता है और विक्षेप शक्ति से उमर्ग सीमित होने की भावना उत्पन्न हो जाती है तथा हम समस्त विरज की अपने ही पृथक् तथा अपने को समस्त विरज में पृथक् करने लगते हैं। जबकि वास्तविकता यह है कि ब्रह्ममत्ता के बाष्पन मार्ग बिना हमारा रूप है और हमारे अन्दर साध विरज समाया हुआ है। किन्तु माया का एक ऐसा आवरण है जो विरज सत्ता से हमें सीत नहीं होने देना और हम स्वाभाविकता के अनुचित घेरे में आवद्ध रहते हैं। यदि वह आवरण बग हो जाय तो हम अपनी धैर्यता सारे बिना में समाहित कर सकते हैं और वह मानन्दाद्य हमारे अन्दर उद्भूत हो सक्ता है।

नोट—ये भी कभी-कभी हमें अपने इस स्वरूप का परिणाम होता है। हमारी आत्मा घुड़-घुड़-बैतगमान्द-रवकप है किन्तु मायावश्व धर्माव के कारण हमें इसका उद्भास नहीं होता। जब कभी इस धर्माव का विरोधान हो जाता है तब हमें यह

आनन्द का क्षणिक आभास प्राप्त हो जाता है। उदाहरण के लिये हमें भूख लगती है, हम पीड़ित हो जाते हैं। अन्दर से एक प्रकार की कमी का अनुभव होने लगता है। उस कमी की अनुभूति के कारण हमें आत्मस्वरूप की प्राप्ति नहीं हो पाती। हम तृप्तिभर भोजन कर लेते हैं, वह अभाव दूर हो गया और हमें थोड़ी देर के लिये आत्मानन्द की प्राप्ति हो गई। किन्तु नई भूख जागृत हो गई। दूसरी इन्द्रियाँ अपने-अपने विषयों की ओर दौड़ पड़ी। एक नया अभाव सामने आया और आनन्द का स्वरूप तिरोहित हो गया। आशय यह है कि आनन्द तो हमारा स्वरूपनिष्ठ गुण है। वह माया की शक्तियों से आवृत रहता है। यदि माया का आवरण भग हो जाय तो स्वल्प की प्राप्ति हो जाने से हमें आनन्दाश का अधिगम हो सकता है।

माया के इस आवरण को भग करने का एक उपाय है योगसाधना। हम यम, नियम, आसन, प्राणायाम इत्यादि योगसाधनों के द्वारा माया के आवरण को उच्छिन्न कर आत्मरूप में लीन हो जाते हैं। इसी प्रकार दूसरा उपाय है कला का परिशीलन। कला के परिशीलन के अवसर पर हम अपने और पराये के भाव से बहुत ऊपर उठ जाते हैं। साधारणीकरण के माध्यम से हम अपने हृदय को लोकहृदय में मिला देते हैं। उस समय हमारे अन्दर इस प्रकार की उदात्त और अवदात्त भावनाएँ जागृत हो जाती हैं कि रगमच पर प्रस्तुत की जाने की परिस्थिति न हमारी है, न शत्रु की है, न तटस्थ की है तथा हमारी भी है, शत्रु की भी है और तटस्थ की भी है। मम्मट के शब्दों में इस प्रकार का भाव, आस्वादन के अवसर पर ऐसा प्रतीत होने लगता है मानो आखों के सामने स्फुरित हो रहा हो, मानो हृदय में प्रवेश कर रहा हो, मानो सारे शरीर को अमृतरस से ही सींच रहा हो। आशय यह है कि अभिनव के मत में आनन्द एक सिद्ध तत्त्व है और हमारी सत्ता का अपना रूप है। कलापरिशीलन से वह आनन्द ही उमड़कर सामने आ जाता है और हम उसका आस्वादन करने लगते हैं। सिद्ध वस्तु (आनन्द) की अभिव्यक्ति होती है, वह कोई नवीन तत्त्व उद्भूत या उत्पन्न नहीं होता। यही कारण है कि कला चाहे सुखात्मक हो चाहे दुःखात्मक, सभी प्रकार की कला से हमें आनन्द की ही उपलब्धि होती है।

करण रस के आस्वादन तथा आनन्दरूपता की यही सबसे अच्छी व्याख्या है।

रस के संपादन

- १ कार्यकारण सम्बन्ध ।
- २ विमल ।
- ३ नादिक्रान्त्य मेव ।
- ४ ज्ञीपन विमल ।
- ५ अनुमल ।
- ६ सात्त्विकमल ।
- ७ भव ।

कार्य कारण सम्बन्ध

तर्कशास्त्र में कार्य की परिभाषा यह की गई है जिसमें प्रागभाब हो उसे कार्य कहते हैं। अर्थात् जिस वस्तु का पहले से अभाव रहा हो और वह बाद में सत्ता में आ जाय उसे कार्य कहते हैं। जिसकी भी वस्तुमें सत्ता से विद्यमान नहीं होती और बाद में सत्ता में आ जाती है उन्हें कार्य कहते हैं। कार्य की उत्पत्ति कारणों से होती है। कारण की परिभाषा है—'जो कार्य की उत्पत्ति से पहले निश्चित रूप से विद्यमान हो और अन्यथासिद्ध भी न हो उसे कारण कहते हैं। उदाहरण के लिए बड़ा एक कार्य है उसके पहले मिट्टी चाक कुम्हार इत्यादि उपकरणों का होना निश्चित है। अन्यथा बड़ा बनाया ही नहीं जा सकता। अतएव ये सब कारण हैं। जैसे तो संसार की असंख्य वस्तुमें और व्यक्ति जैसे के निर्माण के पहले विद्यमान थी। किन्तु उन सबको हम कारणकोटि में सम्मिलित नहीं कर सकते क्योंकि उनकी पूर्ववर्तिता अनिश्चित नहीं होती। कतिपय ऐसे पदार्थ भी होते हैं जिनकी पूर्ववर्तिता अनिश्चित होती है किन्तु फिर भी कारण-सत्ता प्राप्त नहीं होती। उदाहरण के लिये बट-निर्माण से पहले ईस्वर का आकाश इत्यादि अनेक पदार्थ विद्यमान थे किन्तु हमको हम कारण नहीं मानते अर्थात् हम यह नहीं कहते कि वह ईस्वर का बनाया हुआ है। क्योंकि ईस्वर की कारणता तो सभी वस्तुओं के प्रति मानी जाती है। अतएव ईस्वर अन्यथासिद्ध है।

कारण तीन प्रकार के होते हैं—समवायि असमवायि और निमित्त। कार्य में जो कारण समवाय अर्थात् निरव्य सम्बन्ध से रहते हैं उन्हें समवायि कारण कहते हैं। समवाय सम्बन्ध का आशय यह है कि जब तक कार्य बना रहता है वे कारण भी

उसके साथ बने रहते हैं और कारण की समाप्ति के साथ कार्य की भी समाप्ति हो जाती है। उदाहरण के लिये वस्त्र में सूत समवायि कारण है और घड़े में मिट्टी समवायि कारण है। समवायि कारण अथवा कार्य के साथ समवायि सम्बन्ध से स्थित होकर जो तत्त्व कार्य की उत्पत्ति करते हैं उन्हें असमवायि कारण कहते हैं। जैसे सूत के तन्तुओं का परस्पर संयोग असमवायि कारण है। शेष समस्त कारण निमित्त कारण हैं जैसे वस्त्र में जुलाहा ताना-बाना इत्यादि और घट में कुम्हार, चाक इत्यादि। समवायि कारण को ही 'उपादान' भी कहा जाता है।

रस का कार्यकारण भाव

रस नित्य होने से कार्य कोटि में नहीं आता। किन्तु आम्बाद की उत्पत्ति होती है। अतः काव्यप्रकाश के अनुसार रस के लिये भी 'कार्य' शब्द का प्रयोग औपचारिक रूप में होता है। अतः इस रस के भी उपादान होने चाहिये। सामान्यतया रस का एक ही उपादान है 'स्थायीभाव'। क्योंकि जिस प्रकार मिट्टी से घड़ा बनता है या सूत से वस्त्र बनता है उसी प्रकार स्थायीभाव से रस (आस्वादन) बनता है। किन्तु स्थायीभाव एक अमूर्त पदार्थ है। अतः जब तक उसे किसी व्यक्ति के अन्दर मूर्त करके नहीं दिखलाया जाता तब तक वह प्रतीतिगोचर ही नहीं हो सकता। इसीलिये आश्रय की परिकल्पना करनी पड़ती है और उसके अन्दर वह स्थायीभाव प्रदर्शित किया जाता है। साथ ही स्थायीभाव शब्द सापेक्षिक भी है। जैसे ही हम क्रोध की बात कहते हैं कि 'राम को क्रोध आ गया' तत्काल अपेक्षाविषयक प्रश्न उपस्थित होता है कि 'किसके प्रति क्रोध आ गया?' इस प्रकार आश्रय के साथ आलम्बन भी आ जाता है। कवि को वस्तु का स्वरूप इस रूप में खड़ा करना पड़ता है कि लोकप्रतीति उसे असम्भवनीय घोषित न कर दे। लोक में प्रायः देखा जाता है कि किसी व्यक्ति के प्रति प्रेम या क्रोध की भावना को कोई व्यक्ति सर्वदा प्रदर्शित नहीं करता रहता। कारण का प्रश्न भी साथ ही जुड़ा रहता है कि अमुक व्यक्ति के प्रति अमुक व्यक्ति को क्रोध क्यों आया। साथ ही कुछ परिस्थितियाँ ऐसी बन जाती हैं जिनसे कोई भाव स्वभावतः बढ़ता रहता है। इन परिस्थितियों को उद्दीपन कहते हैं। अमूर्त भाव कभी आस्वादगोचर नहीं हो सकता। अतः उसको मूर्तरूप प्रदान करने के लिए उसके प्रभावों को भी दिखलाना पड़ता है। साथ ही कोई भी स्थायी-भाव स्वतः एक इकाई नहीं होता। वह वासना रूप में अनेक छोटे-छोटे भावों में सन्निहित रहता है। अतः उन छोटे-छोटे भावों का ही प्रदर्शन किया जाता है जिनसे स्थायीभाव स्वतः प्रतीतिगोचर हो जाता है।

स्थायी भाव का आस्वादन एक विलक्षण कार्य है। अन्य कार्यों से इसमें अन्तर यह है कि अन्य कार्यों के कारण सर्वदा मूर्त ही होते हैं किन्तु स्थायी भाव जो कि आस्वादन (कार्य) का कारण है, सर्वदा अमूर्त ही होता है। इसीलिये मूर्त द्रव्यों की जो यह विशेषता होती है कि वे सर्वदा उत्पन्न ही हुआ करते हैं तथा अनित्य ही होते हैं।

बहु स्थायीभाव में नहीं होती। स्थायी भाव नित्य पदार्थ है। अतएव उसकी उत्पत्ति और उसके विनाश की भी कल्पना नहीं की जा सकती। इसीलिए बतसामा या बुका है कि स्थायीभाव की उत्पत्ति एक औपचारिक प्रयोग है। उसका प्रतीति योचर होना ही उसकी उत्पत्ति है। इसीलिए उसके उत्पादक कारणों को 'कारण' संज्ञा न देकर बिभाव कहा जाता है जिसका अर्थ है बिभक्षित करने वाला या प्रतीतिभोचर बनाने वाला तत्त्व। उस स्थायीभाव को इन्द्रिय-योचरता प्रदान करने के लिए जो स्वरूप दिया जाता है वही उसका कार्य है। किन्तु सामान्य कार्यों से बिभक्षज होने के कारण उसे सामान्य 'कार्य' शब्द से अभिवृत्त न कर अनुभाव की संज्ञा दे दी जाती है जिसका अर्थ है भाव के पीछे जाने वाला ऐसा तत्त्व जो भाव को अनुभाव के योग्य बनाता है। प्रतीकिकता के कारण यही स्थायी भाव के सहाकारी कारणों को सहाकारी कारण न कहकर सञ्चारी भाव कहते हैं। ध्याय यह है कि प्रास्ताविक रूप रस में इन समस्त उपाधियों से उपसृष्ट स्थायीभाव ही उपादान कहा जा सकता है। इस प्रकार बिभाव अनुभाव और सञ्चारी भाव द्वारा प्रतीतिभोचर बनाया हुआ स्थायीभाव रस का समवायि कारण या उपादान कारण है जबकि शास्त्रीय भाषा में इसे हम रस का कारण कह सकते हैं क्योंकि प्रमाधारण कारण को ही कारण कहते हैं।

उक्त संक्षिप्त परिचय के प्रकाश में लोत्सट की अभिव्यक्ति द्वारा उक्त उत्पत्ति परक ध्याया का समझ लेना भी बुझकर न होगा। लोत्सट का प्रासव यही है कि बिभावविधि के माध्यम से जब स्थायी भाव का अभिनय किया जाता है तब स्थायीभाव की उत्पत्ति होती है। उस उत्पत्ति में बिभाव कारण होते हैं और अनुभाव कार्य। महा लोत्सट ने स्पष्ट रूप में ही प्रतिपादित कर दिया है कि ये कारण और कार्य स्थायीभाव के होते हैं। उस के नहीं क्योंकि बिभावविधि का समस्त वर्ग रस के कारणों में ही आता है। यदि अनुभाव की रस का कार्य कहा जायेगा तो इसका अर्थ यह होगा कि रस में कारण बनकर किसी अन्य तत्त्व को जन्म दिया है। अतएव रस अन्तिम नहीं बन सकेगा और रस का कार्य अनुभाव ही प्रास्ताविक का लक्ष्य बन जायेगा। लोत्सट के ये शब्द ध्यान देने योग्य हैं —

अनुमाधारण न रसजन्या अथ बिभक्षिता । तेषा रसकारणत्वेन गन्तवानहंस्वात् ।
अपितु भावानामेव ये अनुभावाः ।

अर्थात् अनुभावों का यहाँ पर रसजन्य कहा जाना अभीष्ट नहीं है। अपितु भावों के ही जो अनुभाव होते हैं उन्हीं का कहा जाना यहाँ अभीष्ट है। इसी प्रकार सञ्चारी भाव के विषय में भी एक प्रश्न यह उपस्थित होता है कि यदि ये भाव स्थायी भाव के सहाकारी कारण हैं तो क्या ये स्थायीभाव के साथ रहते हैं? किन्तु स्थायीभाव भी चित्तवृत्ति ही है और सञ्चारी भाव भी एक प्रकार की चित्तवृत्ति ही है। चित्तवृत्तियों का एक साथ रहना असम्भव है। इसीलिए यह भाव स्थायी के सहयोगी नहीं माने जाते अपितु इन भावों में स्थायी भाव बासना रूप में गन्धित रहता है। इसी

लिये सचारियो का अभिनय करने से स्थायीभाव उनमे से स्वयं फूट पडता है । यही बात लोल्लट ने इन शब्दो मे कही है—

‘व्यभिचाणिश्च चित्तवृत्त्यात्मकत्वात् यद्यपि न सहभाविन स्थायिना तथापि वासनात्मनेह तस्य विवक्षिता । दृष्टान्तेऽपि व्यजनादिमध्ये कस्यचिद्वासनात्मकता स्थायिवत् । अन्यस्योद्भूतता व्याभिचारित् ।

अर्थात् व्याभिचारी भाव चित्तवृत्त्यात्मक होते हैं अतएव यद्यपि वे स्थायीभाव के साथ में नहीं रहते तथापि उस (स्थायीभाव) मे वासना रूप के (रहने के कारण ही) उनकी विवक्षा की जाती है । (रस के लिए भरत मुनि ने भोजन-रस का दृष्टांत दिया है) इस दृष्टांत मे भी जैसे भोजन मे कोई वस्तु उद्भूत होती है अर्थात् उसका स्वरूप दृष्टिगत होता है और किसी वस्तु की उसमे वासना मात्र होती है । उदारहण के लिए दही को कपूर इत्यादि छोक कर एक व्यजन तैयार किया जाय और उसे भात इत्यादि में मिला कर खाया जाय तो दही का रूप तो उद्भूत होगा किन्तु कपूर की उसमे केवल वासना होगी । इसी प्रकार सञ्चारी का रूप तो उद्भूत होता है किन्तु स्थायी की उसमे भावना होती है ।

नट किसी भाव का अभिनय करता है । उसे विभाव इत्यादि का ज्ञान तो काव्य के बल पर हो जाता है । काव्य मे पात्रो का वर्णन होता है और उनकी वेष-भूषा इत्यादि का भी प्रकथन किया जाता है । उसी से वह भिन्न-भिन्न वेष बनाने की प्रेरणा लेता है । अभिनय या अनुभाव की उसे शिक्षा दी जाती है और सचारी भाव लज्जा इत्यादि का उसे स्वयं लोकवृत्त से अनुभव होता है । वह काव्य मे बतलाये हुए विभाव (पात्र इत्यादि) का सविधानक काव्य के आदेशो के अनुसार निमित्त करता है और लोकवृत्त से अधिगत हुए लज्जा इत्यादि भावो को अपने अन्दर विद्यमान समझकर उस प्रक्रिया से भावो का अभिनय करता है जिसकी शिक्षा उसे दी जा चुकी होती है । इस प्रकार जब विभाव, अनुभाव और सचारी भाव यह तीनों तत्त्व उपस्थित हो जाते हैं तब उनके संयोग से स्थायीभाव खुद फूट पडता है । स्थायीभाव स्वयं सन्निहित नहीं होता । अभिनय के माध्यम से उसकी प्रतीति हो जाती है । यही कारण है कि मुनि ने रस सूत्र ‘विभावानुभाव-व्यभिचारि-संयोगाद्रसनिष्पत्ति’ मे स्थायी भाव का उपादान किसी अन्य विभक्ति (तृतीया) के साथ भी नहीं किया । यदि स्थायीभाव इसी प्रकार अभिव्यक्त हो जाने वाली वस्तु न होता तो भरतमुनि ‘स्थायिना’ इस तृतीया को सूत्र मे अवश्य रखते जिमसे उसका अर्थ हो जाता—‘स्थायीभाव के साथ विभाव अनुभाव और सचारीभाव का संयोग होने पर रस-निष्पत्ति होती है ।’ किंतु क्योंकि स्थायीभाव कोई पृथक् से संयुक्त होने वाली वस्तु नहीं है किंतु तीनों के संयोग ने अभिव्यक्त होती है, इसीलिये मुनि ने तृतीयान्त के साथ ‘स्थायीभाव’ का उपादान नहीं किया ।

इस क्षेत्र में गोस्वामी जी का प्रयास अधिक सफल हुआ। उनकी जीवनी से पता चलता है कि गोस्वामी जी को अपने स्वतन्त्र विचारों के लिए अत्यधिक कष्ट उठाना पड़ा था। उनके पिता ने भारतेन्दु जी से मिलने के लिए उन्हें मना कर रखा था क्योंकि उनके पिता भारतेन्दु जी को नास्तिक समझत थे। एक बार वे भारतेन्दु जी से मिलने के लिए घाघी राठ को घर से निकसे और इसके लिए उन्हें अपने बन्धान को रिस्का भी बेनी पड़ी थी। अज्ञानत्व द्वारा निमित्त कल्याण मार्ग के अधिक का भी विशेष सम्मान है। माई परमात्म्य जी की लिखी हुई 'घाघ भीती' एक साहसपूर्ण जीवन के बात प्रतिघातों की कहानी है। विमोची हरि की धारमकथा मेरा जीवन प्रवाह के नाम से प्रकाशित हो चुकी है। बैस्ररत्न राजेन्द्रप्रसाद जी की धारमकथा मन्त्रे माधक की धारमेन्दुति के कष्टकाकीर्ण पत्र की धमसील यात्रा का वर्णन है।

पत्र-साहित्य के गुण तथा विकास

पत्र वस्तुतः एक प्रकार से धारमकथा के ही स्थानापन्न हैं। अन्तर केवल इस बात में है कि धारम कथा में व्यक्ति का इतिहास रहता है जबकि पत्रों में धारम कथा बीसी सम्बद्धता नहीं मिलती। पत्र-साहित्य का महत्त्व वतभात हुए बुलाव राम जी ने लिखा है कि पत्रों के द्वारा हमको लेखक के महत्त्व व्यक्तित्व का पता चल जाता है। उसमें हमको बने-ऊने सबे-सबावे मनुष्य का चित्र नहीं बरन् एक चमत्ते-छिरत मनुष्य का स्नेप-साट (Snap Shot) मिल जाता है। लेखक के वैयक्तिक सम्बन्ध उसके मानसिक और बाह्य स्वभाव तथा उसकी इच्छा और उस पर पड़ने वाले प्रभावों का हमको पता चल जाता है। पत्रों में कभी-कभी उत्कालीन सामाजिक राजनीतिक वा साहित्यिक इतिहास की झलक भी मिल जाती है। धारमकथा की भांति कुछ पत्रों का महत्त्व उनके विषय पर निर्भर रहता है, कुछ का सीसी पर जिन पत्रों के विषय और बीसी दोनों ही महत्त्वपूर्ण हो वे साहित्य की स्थायी सम्पत्ति बन जाते हैं।

यह तो ठीक है कि पत्र-लेखक पत्र किसी एक व्यक्ति को मिलता है किन्तु फिर भी वे सर्व-साधारण के मनोरञ्जन के साधन बन सकते हैं। पत्रों में पत्र-लेखक के व्यक्तित्व की छाप साहित्य की धर्म्य विचारों की अपेक्षा कहीं अधिक रहती है। पत्रों की एक बहुत बड़ी विशेषता यह होती है कि पत्र-लेखक पत्रों को कभी साबकर नहीं लिखता। वह कभी यह विचार नहीं करता कि जिस व्यक्ति के लिए पत्र लिखा गया है, उसके अनिरिक्त कोई धर्म्य भी उसे पड़ेगा। इसीलिए पत्र-लेखन में सचेतन कला का प्रभाव रहता है किन्तु फिर भी कुछ लोग ऐसे मिश्रहस्त होते हैं कि उनके द्वारा किञ्चिद्मात्र भी प्रयत्न न किये जाने पर भी उनके लेखों में धनीय साहित्यिकता पा जाती है।

जो बात हम साहित्य की धर्म्य विचारों में पाते हैं वही पत्रों में भी। साहित्य की विभिन्न विधाओं में लेखक अपने हृदय की उन्नत को समिप्यन्ति प्रदान करता है और इस प्रकार वह अपनी उन्नत धारम उन्माह को अपने वाक्य तन्त्र समन्वित करता है। पत्र में भी लेखक अपने हृदय की लड़ाई पैदा करता है। बाह्य धरि वह विचारधारा है धरि उनकी लेखनी में कुछ भी शक्ति है तो वह अपनी लड़ाई में गणन हो जायेगा और उनके द्वारा लिखे गये पत्र साहित्य का रूप धारण कर लेंगे।

“साधारण साहित्य और पत्र-साहित्य में केवल इस बात का अन्तर है कि साधारण साहित्य में भाव-ग्राहक के व्यक्तित्व का ध्यान नहीं रखा जाता है और न उससे कोई निजी सम्बन्ध होता है। साधारण साहित्य तो परिप्रेषित कर दिया जाता है, जहाँ कहीं ग्राहक यन्त्र होगा वहाँ ग्रहण कर लिया जायगा। पत्र-लेखक को अपने भाव-ग्राहक के व्यक्तित्व और उसकी संवेदनशीलता का ध्यान रहता है, वह उसी के अनुकूल अपने पत्र को बनाता है। वहाँ एक व्यक्तित्व से टकराता है, कभी संघर्ष के लिए और कभी प्रेमपूर्ण प्रतिपादन द्वारा पारस्परिक जीवन को अधिक-से-अधिक सम्पन्न बनाने के लिए। ऐसे ही पत्र साहित्य की कोटि में आ सकते हैं। सब साहित्यिकों के सभी पत्र साहित्यिक नहीं होते, लेकिन कुछ कुशल साहित्यिकों में यह विशेषता होती है कि वे जो बात कहना चाहते हैं उसको वे छोटे-से-छोटे शब्दों में स्पष्ट रूप से व्यक्त कर देते हैं। उनके घरेलू या व्यावहारिक पत्रों में भी साहित्य का आनन्द आ जाता है।”

पत्रों में असीमित लम्बाई के लिए स्थान नहीं होता। इनकी स्थिति निबन्ध की तरह मुक्तक-काव्य जैसी होती है। वे अपने में पूर्ण होते हैं।

पत्रों के शिल्प के विषय में बाबू गुलाबराय का मन्तव्य है कि पत्र का सबसे बड़ा टेकनीक यही है कि अपने पाठक पर दूर बैठे हुए भी उसके द्वारा उतना ही प्रभाव पड़ सके जितना कि सामने वार्तालाप करने पर पड़ता है। बात को थोड़े शब्दों में अधिक से अधिक स्पष्टता देना पत्र की सबसे बड़ी माँग है। पत्रों में कुछ लोग तो अपना सारा व्यक्तित्व उँडेल देना चाहते हैं और कुछ उनको निर्व्यक्तित्व तथा रगीनी से खाली रखना चाहते हैं। इस सम्बन्ध में भी मध्यम मार्ग श्रेयस्कर है।

पत्र-प्रकाशन के विषय में एक प्रश्न उठता है, और वह यह कि क्या ऐसे पत्रों को भी प्रकाशित किया जाना चाहिए जिनमें पत्र-लेखक के अथवा किसी अन्य व्यक्ति के निजी रहस्य हों? इसके उत्तर में बाबू गुलाबराय की सम्मति ही प्रमाण है। उनका कहना है कि लेखक के अतिरिक्त जिन पत्रों में दूसरे के रहस्यों का उद्घाटन हो और जिनके कारण उनको समाज में लज्जित होना पड़े, छापना उचित नहीं है। लेखक के रहस्यों का उद्घाटन करने वाले पत्रों को उसके जीवन काल में न छाप कर उसकी मृत्यु के पश्चात् छाप सकते हैं, विशेषकर जबकि लेखक के व्यक्तित्व पर प्रकाश पड़ता हो या उनमें साहित्यिकता हो। बहुत से पत्र गद्य-काव्य की कोटि में आ जाते हैं। जब लेखक के वैयक्तिक भावनाओं से पूर्ण गीतों को प्रकाशित कर दिया जाता है तो ऐसे पत्रों के प्रकाशन में भी विशेष हानि नहीं किन्तु उसमें दो बातों का ध्यान रखना चाहिए - पहली बात तो यह कि उन पत्रों से जिन व्यक्तियों के नाम हों उनके नाम न दिये जायें, दूसरी बात यह है कि वे पत्र कुसंघि के प्रचारक न हों। अग्रेजी कवि कीट्स (Keats) के निजी पत्रों के सम्बन्ध में जो उसने फेनी ब्राउने (Fanny Brawne) को लिखे थे, बड़ा विवाद रहा। उनके सम्बन्ध में आर्नोल्ड (Arnold) महोदय ने लिखा है कि उसमें इन्द्रियलोलुप पुरुष बोलता हुआ सुनाई पड़ता है और वह इन्द्रियलोलुपता बिना शिक्षा-दीक्षा की है। एक दूसरे महाशय कहते

Dropping) की बात या जाती है। इसके प्रतिपक्ष में एक तीसरे महोदय लिखते हैं कि जो कीटस के प्रेम को नहीं समझ सकता वह उसके काव्य को नहीं समझ सकता। वास्तव में पत्रों के चुनाव में हमको पत्रों का उतना ही ध्यान देना चाहिए जिससे कि व्यक्तिगत पर प्रकाश पड़े कुबचि का प्रचार न हो और दूसरों को किसी प्रकार सम्बन्धित होना न पड़े।

हिन्दी में पत्र-साहित्य अत्यन्त न्यून मात्रा में प्रकाशित हुआ है। किन्तु इससे वह घबरे न जमा जमा चाहिए कि हिन्दी भासे हृदयहीन है यथवा उन्हें पत्र लिखना नहीं आता। वास्तविक बात तो यह है कि हिन्दी में लिखना भी पत्र-साहित्य है उसका ठीक प्रकार से संग्रह और प्रकाशन नहीं हुआ है। मासिकमास वार्षिकों के पास पत्रों का प्रवृत्ति संग्रह है किन्तु अपने ध्यानस्थ के कारण वे अभी तक इसे प्रकाश में नहीं ला रहे हैं। पत्र-साहित्य की दृष्टि से ग्रंथ की तथा उर्दू का साहित्य बहुत अधिक बनी है।

हिन्दी में अभी पत्र-साहित्य की पर्याप्त कमी है। एक-दो उपन्यास जैसे उष की या अम्ब हसीनी के अतुल पत्र-सौखी में लिखे गये हैं। अभी तक जो पत्र साहित्य प्रकाश में आया है उसमें महात्मा गांधी के पत्र पं जवाहरलाल नेहरू के अपनी पुत्री की लिखे गए पत्रों के अनुवाद डॉ भीरेश्वर वर्मा के पत्र भवन्त धानन्द चौधला मन हाथ लिखित मिश्र के पत्र तथा सुमन जी के भाई के पत्र आदि ही उत्तम योग्य हैं। सुमन जी के पत्र भारत की नारी-समस्या पर अच्छा प्रकाश डालते हैं किन्तु वस्तुतः वे निबन्ध हैं उनका ऊपरी आकार पत्रों का है। श्रीमती ज्योतिर्देवी ठाकुर के पत्नी के पत्र भी नारी-जीवन की समस्याओं को लेकर चले हैं। प महावीर प्रसाद द्विवेदी के पत्र भी प्रकाशित हो चुके हैं, किन्तु उनमें वैयक्तिकता की अपेक्षा व्यवहार की स्पष्टता का प्राबल्य है। प्रभाकर भाषवे ने 'जीनेन्द्र जी के विचार' नाम का एक पुस्तक का सम्पादन किया है जिसमें जीनेन्द्र जी के कुछ साहित्यिक पत्र प्रकाशित हुए हैं।

गद्य-काव्य का स्वल्प एवं विकास

गद्य-काव्य गद्य साहित्य की एक स्वतन्त्र विधा है। सामान्यतः गद्य काव्य तथा भावात्मक निबन्धों को एक मान लिया जाता है किन्तु वास्तव में इन दोनों विधाओं में पर्याप्त अन्तर है। इसमें सन्देह नहीं कि दोनों में ही भावनाओं की प्रधानता रहती है किन्तु भावात्मक निबन्धों की अपेक्षा गद्य-काव्य में वैयक्तिकता तथा एकत्वपूर्णता का घट अधिक रहता है। गद्य काव्य में एक ही भावना का प्राबल्य होने से उसका आकार निबन्ध की अपेक्षा छोटा होता है और उसमें व्यक्ति भी निबन्ध की अपेक्षा अधिक रहती है।

गद्य-काव्य की भाषा गद्य की होती है किन्तु भाव प्रगति काव्यो-के-री। गद्य के छीर में गद्य की-ती आत्मा बोलती हुई दिखाई देती है। भाषा का प्रवाह भी आचारण गद्य की अपेक्षा कुछ अधिक सरस और सौम्यमय होता है। गद्य काव्य में कथा और प्रत्योक्ति का प्राबल्य रहता है। इसमें कहानी की भाँति एक ही संवेदना रहती है किन्तु कहाँ कहाँ प्रमाण दीखता अनुकरण करता है कहाँ व्यक्ति का भाव भी भावार्थिक का व्यक्त होता है।

यहाँ पर गद्य-काव्य तथा गद्य गीत में भी अन्तर समझ लेना चाहिए। गद्य गीतों में गद्य काव्य की अपेक्षा लय कुछ अधिक होती है और उसका विन्यास भी गीतों जैसा ही होता है। गद्य गीत का आकार भी अपेक्षाकृत छोटा होता है।

बाबू गुलाबराय ने गद्य-काव्य की परम्परा को वेदों से विकसित माना है। उपनिषदों में भी कतिपय ऐसे गद्यांश मिल जाते हैं जिनमें कवित्व का सुन्दर निर्वाह हुआ है, उदाहरणार्थ, 'तद्यथा प्रियया स्त्रिया सपरिष्वक्तो न बाह्य किञ्चन वेदनान्तर एवमेवाय पुरुष अज्ञानेनात्मना परिष्वक्तो न बाह्य किञ्चन वेदनान्तर तद्धा अस्य एतदात्मकाम अकाय रूपम्' अर्थात् जिस प्रिया स्त्री के आलिंगन में पुरुष न बाह्य का और न अन्तर का ज्ञान रखता है उसी प्रकार यह पुरुष अज्ञान-रूप आत्मा से सपरिष्वक्त (आलिंगित) होकर न बाहर का अनुभव करता है और न भीतर का, क्योंकि उसको उससे एक ऐसे लक्ष्य की प्राप्ति हो जाती है जिसको प्राप्त कर उसे कोई और लक्ष्य प्राप्त करना नहीं रह जाता है, वह आप्तकाम हो जाता है।

हिन्दी गद्य काव्य के क्षेत्र में विशेष ख्याति राय कृष्णदास, वियोगी हरि, चतुरसेन शास्त्री तथा दिनेश नन्दिनी डालमिया ने प्राप्त की है। राय कृष्णदास की 'साधना' 'छायापथ', 'प्रवाल' आदि पुस्तकों को अच्छी ख्याति प्राप्त हुई है। वियोगी हरि के गद्य काव्य 'अन्तर्नाद' तथा 'भावना' शीर्षकों से प्रकाशित हुए हैं। "वियोगी जी की भावावेशमयी भाषा जहाँ निर्भर गति से चलती है वही राय कृष्णदास जी की भाषा शान्त, स्निग्ध और प्रवाहमय है।"

चतुरसेन शास्त्री के 'अन्तस्तल' के गद्य-काव्यों में भाषा पर्याप्त स्वाभाविक और गतिशील है। वैयक्तिकता, रहस्य तथा सामयिकता का प्राधान्य है। दिनेश नन्दिनी डालमिया के गद्य गीत-संग्रहों के नाम 'शबनम' तथा 'मौलिक पाल' हैं। इनमें साधारण घरेलू रूपों द्वारा विश्व के अन्तस्तल में निवास करने वाले अव्यक्त आलम्बन के प्रति रहस्यमयी प्रेम-भावना को अभिव्यक्ति मिली है। 'अज्ञेय' जी के 'अग्रदूत' तथा 'चिन्ता' नामक संग्रहों के भाव प्रधान तथा चिन्तन प्रधान गीतों के नारी तथा पुरुष विषयक सम्बन्धों के विवेचन में पुरुषों के दृष्टिकोण को प्रधानता मिली है। महाराज कुमार डाक्टर रघुवीरसिंह के भी भावात्मक निबन्ध गद्य-काव्य की कोटि में आते हैं। उन्होंने इतिहास की खूंटियों पर भावों की मालाएँ सँजोई हैं।

रेखाचित्र का स्वरूप एवं विकास

रेखाचित्रों का स्वरूप-विश्लेषण करते हुये गुलाबराय जी ने लिखा है—“रेखाचित्र भी गद्य-काव्य से मिलती-जुलती एक विधा है। इसमें वर्णन का प्राधान्य रहता है किन्तु ये वर्णन प्रायः सस्मरणों से सम्बद्ध रहते हैं। इनमें सजीव पात्रों के बाहरी आपे के साथ चरित्र का भी चित्रण रहता है किन्तु चरित्र-प्रधान कहानियों की अपेक्षा ये अधिक वास्तविकता पर निर्भर रहते हैं। इनके रचने में कल्पना का अवश्य काम पड़ता है किन्तु इनके विषय काल्पनिक नहीं होते हैं। ये सजी और निर्जीव दोनों ही तरह के व्यक्तियों और वस्तुओं के होते हैं। इन रेखाचित्रों में लेखक के दृष्टिकोण को कुछ अधिक मुख्यता मिलती है। (यद्यपि वह उस वस्तु या व्यक्ति के सबंध में दूसरों का भी दृष्टिकोण व्यक्त कर देता है।) जो काम चित्रकार अपनी तूलिका से करता है

वह ऐसा-चित्रकार शायों से करता है। वह व्यक्ति या वस्तु को दूसरी ढंग से प्रकट करता है।

धार्मिक युग के कई लेखकों ने ऐसाचित्र लिखे हैं। पं. बघासिंह शर्मा के कुछ ऐसाचित्र 'पथराग' में संकलित हैं। पं. भीराम शर्मा ने भी कुछ अच्छे ऐसाचित्र प्रकट किये हैं जो 'बोलती प्रतिमा' में संकलित हैं। रामकृष्ण मैत्रीपुरी की 'मिट्टी की मूर्तों' अत्यन्त समीप बन पड़ी हैं। उन्होंने अधिकांशतः उपेक्षित लोगों से ही चित्र प्रकट किये हैं। बुधिया बलदेवसिंह, बैजू मामा मुमानन्दा आदि इनके चरित्र गायक हैं। बाबू गुलाबराय ने भी मेरे नायिकाचार्य नाम से अपने नाई का चित्र प्रकट किया है। पं. बनारसीदास चतुर्वेदी ने अधिकतर व्याति प्राप्त लोगों के ऐसाचित्र खींचे हैं। प्रकाशचन्द्र गुप्त के 'पीपल' 'सादर' 'मिट्टी के पुतले' आदि ऐसाचित्र अत्यन्त सुन्दर बन पड़े हैं। इनके ऐसाचित्रों का सङ्ग्रह 'ऐसाचित्र और पुरानी स्मृतियाँ' तथा 'नये स्केच' में हुआ है। चतुर्वेदी जी के ऐसाचित्र नैसर्गशास्त्रिक अधिक हो गये हैं।

संस्मरण का स्वल्प एवं विकास

संस्मरणों का सम्बन्ध भी ऐसाचित्र की ही भाँति व्यक्ति से होता है। दोनों में अन्तर यह कि बड़ा ऐसाचित्रों में वर्णन की अधिकता रहती है वहीं संस्मरणों में विवरण की। संस्मरणों का समावेश जीवनी-साहित्य में अत्यन्त हो जाता है। जन्मा प्रमाण होते हैं किन्तु ये बटनार्थ सत्य होती हैं और साथ ही चरित्र की परिचायक भी। साथ ही संस्मरण तथा ऐसाचित्र में यह भी अन्तर है कि बड़ा संस्मरण व्यक्ति के किसी एक पक्ष को उभारी प्रस्तुत करते हैं बड़ा ऐसाचित्र व्यक्ति के व्यापक व्यक्तित्व पर प्रकाश डालते हैं।

संस्मरण-साहित्य का जीवनी-साहित्य के अत्यन्त परिचय दिया जा चुका है अतः बड़ा पर उसका विकास दिखाकर स्वयं स्वाम नेरना उचित प्रतीत नहीं होता।

रिपोर्टाज का स्वल्प एवं विकास

रिपोर्टाज गद्य की एक साहित्यिक विधा है जो बीरे-बीरे पारचात्न प्रमाण से यहाँ प्रचार में आ रही है या जिसकी जहाँ होने लगी है। यह शब्द टासीटी भाषा में आया है। इसका सम्बन्ध पत्र की सख्त रिपोर्ट से है किन्तु यह सरकारी या प्रशासकी रिपोर्टों से सर्वथा भिन्न है। रिपोर्ट की भाँति यह बटना या बटनाओं का वर्णन तो प्रचलन होता है किन्तु इसमें लेखक के दृष्टि का निष्ठा उत्साह रहता है जो वस्तुगत सत्य पर बिना किसी प्रकार का धारण डाले उसको प्रभावमय बना देता है। इसमें लेखक छोटी-छोटी बटनाओं को लेकर पाठक के मन पर एक साप्ताहिक प्रभाव डालने का प्रयत्न करता है। इनका सम्बन्ध वर्तमान से होता है। ये बटनार्थ कल्पना प्रसूत नहीं होती है। इन बटनाओं के वर्णन द्वारा वह चरित्र को भी प्रकाश में ले जाता है। इसका लेखक बटनास्थल पर उपस्थित होता है और वह प्रायः आँखों से ही

लिखता है। वह कलम का शृंग तो होता ही है साथ ही चन्दवर्गाई की भाँति साहसी तथा वीर भी होता है।”

रिपोर्ताज-साहित्य का सर्जन सोवियत-प्रभाव में अधिक हुआ है। यही कारण है कि प्रभाकर माचवे, प्रकाशचन्द्र गुप्त, अमृत राय, शिवदानसिंह चौहान जैसे प्रगतिशील लेखकों में यह साहित्य विधा विशेष रूप में लोकप्रिय हुई है।

रिपोर्ताज के स्वरूप को और अधिक स्पष्ट करने के लिए यहाँ पर मलखानसिंह के ‘अन्तिम मोर्चा’ नामक रिपोर्ताज से एक उदाहरण दिया जा रहा है। इस उद्धरण का प्रतिपाद्य स्वतन्त्रता से ग्रामों में हिन्दू-मुसलमानों की फूट और फलस्वरूप विभाजन का वर्णन और साथ ही राष्ट्रीय सरकार द्वारा की गयी सर्वहारा वर्ग की उपेक्षा और पूँजीपतियों का पोषण है।

“किन्तु साम्राज्यवाद के चतुर सचिव ने राष्ट्रीयता की इसी कमजोरी का फायदा उठाया और रातों-रात उसने आकर उमकी सेनाओं को एक दूसरे के विरुद्ध भड़का दिया।”

“जबकि शत्रु का अन्तिम मोर्चा भर ही तोड़ने को शेष रहा था, राष्ट्रीयता की सेनाएँ एक दूसरे की तरफ मुड़ पड़ी। एक भाई दूसरे भाई के खून से अपनी शक्ति को तोलना चाहता था। दुश्मन के शीश पर विजली की तरह कौधकर लपकने वाली शमशीर एक दूसरे की गर्दन पर चलना चाहती थी। असहाय बन्दिनी माता के सामने ही उसके दो समर्थ पुत्र आपस में भिड़कर मिटना चाहते थे। आह! उस दासी माँ ने अपनी गुलामी के कितने वर्ष, मास और दिन बेटों के जवान होने तक गिन-गिनकर काटे थे, लेकिन

”

“वह अभागिनी अधिक न देख सकी, एक दर्दनाक चीख के साथ वह बेहोश हो गयी। हिमालय के सिर पर जैसे बज्र टूट पड़ा। वह दोनों हाथों से उसे पकड़े कराहकर झुक गया। विध्य और नीलगिरि उठती हुई हिकिकियों को रोकने का भीम प्रयत्न करने लगे। गंगा का कलनाद कण-श्रन्दन में परिवर्तित हो गया।”

“एक क्षण के लिये राष्ट्रीयता स्तम्भित हो गयी। वह इस आत्मसंहार को रोकने में असमर्थ एवं किकर्तव्य-विमूढ़ थी। देश का दुर्भाग्य अट्टहास कर उठा।

“अब साम्राज्यवाद की चढ़ बनी थी। वह अपनी शक्तों पर राष्ट्रीयता की सन्धि करने को मजबूर करने जा रहा था। आहत अभिमान से उसकी निगाह नीची हो गयी। वह अस्सी करोड़ भुजाओं का अपमान था, ऐसा अपमान जिससे शहीदों की आत्माएँ भी तड़प कर बोल उठी थी, अभागे भारत! विवश होकर कितनी बार तूने अपमान का कड़वा घूँट नहीं पिया और अब इतने बलिदानों के बाद भी कब तक पिये जायेगा। बोल, सदिशों के बन्दी! बोल।

“इसके उत्तर में ही जैसे आसपास में बादलों के दल गरज उठे हों, इन्कलाब जिन्दावाद! हिन्दुस्तान हो आजाद!!”

“साम्राज्यवाद के पैरो-त्तले की धरती खिसक गयी। राष्ट्रीयता ने चिहुककर

अष्टम वर्ग
हिन्दी साहित्य के प्रमुख साहित्यकार

चंदवरदाई और उनका काव्य

१. चंदवरदाई-जीवना और व्यक्तित्व
२. चंद का कृतित्व-‘पृथ्वीराज रासो’ मानान्य परिचय
३. ‘रासो’ की प्रामाणिकता
४. ‘रासो’ का काव्यत्व
५. ‘रासो’ की काव्य-शैली
६. उपसंहार—हिन्दी साहित्य में चंदवरदाई का स्थान और महत्व

चंदवरदाई-जीवनी और व्यक्तित्व

हिन्दी के आदि महाकाव्य ‘पृथ्वीराज रासो’ के रचयिता के रूप में विख्यात और परम्परा में हिन्दू-कुल के अन्तिम सम्राट् पृथ्वीराज चौहान के सखा, मंत्री, सेनापति एवं राजकवि के रूप में प्रसिद्ध महाकवि चंदवरदाई का अस्तित्व और कृतित्व जितना विवाद का विषय रहा है, उनकी लोकप्रियता और महत्त्व उतना ही निर्विवाद। उनके कृतित्व को अप्रामाणिक एवं अनैतिहासिक प्रमाणित करने की आँधी में उनका अस्तित्व कहीं-कहीं इतना धूमिल हो गया कि इतिहास के माक्ष्य पर आलोचकों ने यहाँ तक कह डाला, “इस अवस्था में यही कहा जा सकता है कि चंदवरदाई नाम का यदि कोई कवि था, तो वह पृथ्वीराज की समा में न रहा होगा, अधिक सम्भव यह जान पड़ता है कि पृथ्वीराज के पुत्र गोविन्दराज या उनके भाई हरिराज अथवा उन दोनों में से किसी के वंशज के यहाँ चंद नाम का कोई भट्ट कवि रहा हो, जिसने उनके पूर्वज पृथ्वीराज की वीरता आदि के वर्णन में कुछ रचना की हो। पीछे जो बहुत-सा कल्पित ‘भट्ट भणत’ तैयार होता गया, उन सबको लेकर और चंद को पृथ्वी-राज का समसामयिक मानकर उसी के नाम पर ‘रासो’ नाम की यह बड़ी इमारत खड़ी की गई हो” (आचार्य रामचन्द्र शुक्ल) इधर जब से मुनि जिन विजय ने ‘पुरातन-प्रबन्ध-संग्रह’ में प्राप्त चंदवरदाई-रचित चार छप्पयों की ओर पण्डितों का ध्यान आकर्षित किया है, तब से मूल रासो में प्रक्षेप वाले सिद्धान्त की पुष्टि हो गयी है और अब यह मानने में किसी को कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिये कि मूल रूप में ‘रासो’ चंदवरदाई की ही रचना है और जैसा कि उन छप्पयों की भाषा से स्पष्ट है, चंदवरदाई सम्राट पृथ्वीराज चौहान के राजकवि रहे होंगे।

दुर्भाग्य से चंदवरदाई के सम्बन्ध में इतिहासकार पूर्णरूपेण मौन हैं और उनके जीवन तथा व्यक्तित्व के सम्बन्ध में हमें कोई बाह्य साक्ष्य प्राप्त नहीं है। अतएव इस

यहाँ पर एक बात धीर ध्यान देने योग्य है—कारणों के समबाध से कार्य की उत्पत्ति दो रूपों में हो सकती है। एक तो विवर्त और दूसरा विचार। जब कारण अपने नाम का परिस्पास न करते हुए कार्य रूप में किसी अन्य नाम को स्वीकार कर लेता है तब उसे विवर्त कहते हैं। जैसे स्वर्ण के बने कुण्डल और काष्ठ की बनी कुर्सी स्वर्ण और काष्ठ भी बने रहते हैं और कुण्डल तथा कुर्सी में नये नाम भी हो जाते हैं। यह विवर्त है। इसके प्रतिकूल जब कारण अपना नाम रूप छोड़कर विस्तृत नया नाम-रूप धारण कर लेता है तब उसे विकार कहते हैं। जैसे बूध से बना दही विस्तृत रूपान्तर में परिणत हो जाता है भूत वह विकार कहा जाता है। बिनाबाधि से रह की उत्पत्ति में मोक्षदृष्ट्यादि विवर्त मागत हैं—इसीलिये उन्होंने कहा है—स्वाधी भाव एव रस। इसके प्रतिकूल अतिनव गुण उसे विकार मानते हैं। इसीलिये उन्होंने कहा है कि स्वाधिविस्मरण एव रस

ऊपर जो कुछ कहा गया है उसका सारांश यही है कि मुख्य रूप से स्वाधी भाव ही रस का उपकरण है। किन्तु वह स्वूल इव नहीं है अभिव्यक्त हुआ करता है। उक्त अभिव्यक्ति के साधन हैं—विभाव अनुभाव और संचारीभाव। साधन और साध्य दोनों मिलकर रस के उपादानों को चार भागों में विभाजित किया जा सकता है—विभाव अनुभाव संचारी भाव और स्वाधीभाव। इन्हीं का सदिग्ध परिणय अन्तिम पत्तिया में दिया जायेगा।

विभाव

विभाव शब्द का अर्थ है विभावन करना या प्रतीति-गोचर बनाना। वस्तुतः भाव एक निरव्यवस्तु है। अतएव उसकी उत्पत्ति का प्रकट ही नहीं उठता। इसीलिये उक्तको केवल प्रतीति-गोचर ही बनाया जा सकता है। उसका निर्माण नहीं हो सकता। अतएव उक्तको प्रतीति गोचर बनाने वाले विभाव प्रतीति-गोचर बनाने वाला तत्त्व कहा जाता है। भाव की अलग विधायें होती हैं। यह प्रतिपुष्ट्य भिन्न होता है। जिस प्रकार के भाव का अभिव्यञ्जन करना होता है उसी प्रकार के व्यक्तियाँ का भी प्रयोग किया जाता है। वे व्यक्ति व्यक्ति ही भाव को प्रतीति गोचर बनाने का साधन होते हैं। अतः अनेक विभाव बनते हैं। साध ही केवल व्यक्तियों का उदाहरण ही रस विज्ञान में दायर नहीं हो सकता। व्यक्तियों के साथ उनकी विचारधारा भी प्रयोजनीय होती है और साथ ही तत्त्वगुण परिधिधियों का निर्णय भी अनिवार्य हो जाता है। विभाव के अन्तर्गत जिस पात्रों की कल्पना की जाती है वे दो प्रकार के हो सकते हैं—एक तो वे पात्र जिनके अन्तर धर्मिक भाव विन्यास होते हैं और अन्य प्रकार के वे पात्र जिनके अन्तर अत्यन्त प्रत्यक्ष विवेक होते हैं। प्रत्यक्ष प्रकार के पात्र भाव के अभिव्यञ्जन होने के कारण साधन कहलाते हैं और दूसरे प्रकार के पात्र भाव को उत्पन्न देकर गहरा करने के कारण साध्य कहलाते हैं। भाव के उद्घाटन के लिये वे ही दो मुख्य पदार्थ होते हैं। प्रथम धर्मिक भाव भाव

जीवन-चरित ऐतिहासिक भले ही न हो, जैसा कि डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त ने कहा है, "ऐतिहासिक दृष्टि से इसमें अनेक असंगतियाँ हैं, अतः इसे चन्द का वास्तविक परिचय नहीं कहा जा सकता।" परन्तु चन्द के काव्य-व्यक्तित्व को समझने में हमें इससे बड़ी सहायता मिलती है और इस दृष्टि से चन्द की इस जीवनी का भी कम महत्त्व नहीं है।

चन्द का कृतित्व—“पृथ्वीराज रासो”

चन्दरदाई-रचित केवल ‘पृथ्वीराज रासो’ नामक महाकाव्य की ही प्रसिद्धि है तथा कविकृत अन्य रचनाओं की जनश्रुति भी सुनने में नहीं आई। अपने बृहत्तम रूप में, आकार में अत्यन्त विशाल, ‘पृथ्वीराज रासो’ चन्दरदाई की प्रसिद्धि का अक्षय आधार और हमारे साहित्य का प्रथम कीर्तिस्तम्भ है। ऐतिहासिक वादविवादों के कोलाहल, हिन्दी साहित्य की अमूल्य विरासत के रूप में ‘पृथ्वीराज रासो’ की प्रसिद्धि, और विशेषकर राजपूताने में इसकी लोकप्रियता, निर्विवाद है। पूर्ववर्ती उत्तर मध्यकाल में कई शताब्दियाँ ऐसी बीतीं जबकि ‘पृथ्वीराज रासो’ के आधार पर राजस्थान के अनेक राजवंशों की वंशावलियाँ तक बना डाली गयीं। साहित्यिक परम्परा में इसकी लोकप्रियता और महत्त्व का अनुमान केवल इसी बात से लगाया जा सकता है कि इस ग्रंथ की सैकड़ों हस्तलिखित प्रतियाँ भारतवर्ष के विभिन्न पुस्तकालयों तथा व्यक्तिगत संग्रहालयों में हैं तथा इनके अतिरिक्त लन्दन के ब्रिटिश-म्यूजियम में भी इसकी कई प्रतियाँ हैं। अब तक प्राप्त अनेक प्रतियों के आधार पर रासो के विभिन्न आकार के विभिन्न रूपान्तरों को मुख्य रूप से चार वर्गों में रखा जा सकता है—(१) बृहत् रूपान्तर, (२) मध्यम रूपान्तर, (३) लघु रूपान्तर और (४) लघुतम रूपान्तर। इन रूपान्तरों का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

(१) बृहत् रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार ऐसी प्रतियाँ हैं जिनका लिपिकाल सवत् १७५० विक्रमाब्द के पश्चात् का है। उदयपुर राज्य के पुस्तकालय में इस रूपान्तर की कई प्रतियाँ मिलती हैं। श्री मोहनलाल विष्णुलाल पड्या, श्री राधाकृष्णदास और डॉक्टर श्यामसुन्दरदास द्वारा संपादित तथा काशी नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित ‘पृथ्वीराज रासो’ का आधार ‘रासो’ का यही बृहत् रूपान्तर है, यद्यपि सभा के संस्करण की आधार-प्रति सवत् १६४२ की लिखी हुई बतायी जाती है। इस रूपान्तर की विशेषता अध्यायों का ‘सम्यो’ नामकरण है। इस संस्करण की कुल छन्द सख्या १६३०६ है, और यह ६६ समयों में विभक्त है।

(२) मध्यम रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार ऐसी प्रतियाँ हैं जो सवत् १७२३ और सवत् १७३६-१७४० में लिपिबद्ध हुईं। अजमेर के साहित्य-सदन, बीकानेर के जैन-ज्ञान-भण्डार और श्रीयुक्त अग्रचन्द नाहटा के पास इस रूपान्तर की कुछ प्रतियाँ सुरक्षित हैं। इसकी कुल छन्द सख्या ७००० है और इसकी विशेषता यह है कि बृहत् रूपान्तर के ‘सम्यो’ के स्थान पर इस रूपान्तर में अध्यायों का नाम ‘प्रस्ताव’ है।

(३) लघु रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार ऐसी प्रतियाँ हैं जो सत्रहवीं

सम्बन्ध में स्वयं जम्बरवाड़ी के 'पृथ्वीराजरासो' में धार्ये बिबरनों (अन्तर्साक्ष्य) पर ही प्रामाणिक रहना पड़ेगा। 'रासो' के अनुसार जम्बरवाड़ी का जन्म सम्राट पृथ्वीराज चौहान के साथ ही संवत् ११५१ विक्रमाब्द साहीर में हुआ था। उनका पिता का नाम मठई या जो महाराज सोमेश्वर के दरबार में किसी न किसी रूप में रहने और इन्हीं से बाल्यक जन्म तथा कुमार पृथ्वीराज को साथ-साथ रहने सेलमे-कूटने तथा बाल्यकाल से ही परस्पर मित्रभाव होने के अन्तर मिलते रहे होंगे। उनकी शिक्षा-दीक्षा भी कुमार पृथ्वीराज के साथ ही हुई। महाराज सोमेश्वर के समय से ही वे दरबार में रहने लगे थे। कुमार पृथ्वीराज के सिंहासनावृत्ति होने पर उनका ऐश्वर्य विषय बह मया था और वे राजकवि ही नहीं सम्राट पृथ्वीराज के मंत्री और सेनापति भी थे। 'रासो' के अनुसार जन्म को सम्राट पृथ्वीराज से बीस मास मिले हुए थे। जिससे उनका जीवन काफी मुन्नी और समृद्ध रहा होगा। जन्म स्वयं ही अपने को बरवाई कहा करते थे और देश-विदेशों में भी 'बरवाई' कह कर ही संबोधित और वर्णित होते थे। वे सर्वत्र और सभी प्रसंगों में सम्राट के साथ रहते थे। जब सहायद्वीन गौरी सम्राट पृथ्वीराज को पकनी से मया ली जन्म भी अपने स्वामी को मुक्त करने के विचार से पकनी पहुँचे। 'रासो' की रचना के इससे पूर्व से ही कर रहे थे और पकनी जाने में पहले उन्होंने यह कार्य अपने पुत्र जम्हल को सौंप दिया था। पकनी पहुँच कर जन्म पृथ्वीराज से मिले और उन्होंने अपनी जतुवाई से सहायद्वीन गौरी की प्रशंसा और निश्वास पा लिया। जन्म ने गौरी के सम्मुख पृथ्वीराज की बाण-संबाल-कुशलता का बड़ा सुन्दर वर्णन किया और इसके प्रदर्शन के लिए गौरी से वचन ले लिया। जन्म ने पृथ्वीराज को भी इस आबोधन के लिये तैयार कर लिया। और गौरी के वचन की योजना भी समझ ली। आबोधन के समय गौरी के आबोध के साथ पृथ्वीराज का जन्म बेबी बाण गौरी के द्वार के टुकड़े करछा हुआ पार हो गया और इस प्रकार गौरी का अन्त हो गया। गौरी के मरते ही इससे पूर्व कि गौरी के दरबार जम्हे मार सकें जन्म ने अपनी जगहों से छुट्टी निकाल कर अपना सिर अलग कर दिया और छुट्टी महाराज पृथ्वीराज को दे दी जिससे उन्होंने भी अपना प्राणान्त कर लिया।

इस प्रकार पृथ्वीराज रासो में जम्बरवाड़ी को हम अपने सम्राट की मान मर्यादा की रक्षा के लिए, उनके शत्रु से बचला लेकर अपना प्राणोत्सर्ग कर देने वाले वीर कवि और मित्र के रूप में पाते हैं। जन्म ने अपना सारा जीवन सम्राट पृथ्वीराज की सेवा में व्यतीत किया और जम्हल के सेवा में अपने प्राणों की बलि दे दी। 'रासो' में जन्म अनेक स्थानों पर भी जम्बरवाड़ी कवि के साथ-साथ अष्टितीय और और रण कुशल योद्धा के रूप में हमारे सामने पाते हैं। साथ ही वे प्रकाश पण्डित और नाट्यविद् भी थे। 'रासो' में उनके बह्मानी व्याकरण काव्य साहित्य जन्म शास्त्र ज्योतिष पुराण नाटक आदि अनेक विधाओं में विपणित होने का परिचय मिलता है। अनेक जगहों के संबंध में भी जगका ज्ञान तथा विस्तृत या और उन्होंने पट्टनपुर में जालुवनगेश के जैन मंत्री सेवरा को शास्त्रार्थ में हराया था।

जम्बरवाड़ी के संबंध में 'रासो' के बिबरनों के अतिरिक्त और कोई ऐति

हवी मिलती है। 'रासो' में प्राप्त बिबरनों के आधार पर प्रस्तुत यह

जीवन-चरित ऐतिहासिक भले ही न हो, जैसा कि डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त ने कहा है, 'ऐतिहासिक दृष्टि से इसमें अनेक असंगतियाँ हैं, अतः इसे चन्द का वास्तविक परिचय नहीं कहा जा सकता।' परन्तु चन्द के काव्य-व्यक्तित्व को समझने में हमें इससे बड़ी सहायता मिलती है और इस दृष्टि से चन्द की इस जीवनी का भी कम महत्त्व नहीं है।

चन्द का कृतित्व—“पृथ्वीराज रासो”

चन्दवरदाई-रचित केवल 'पृथ्वीराज रासो' नामक महाकाव्य की ही प्रसिद्धि है तथा कविकृत अन्य रचनाओं की जनश्रुति भी सुनने में नहीं आई। अपने बृहत्तम रूप में, आकार में अत्यन्त विशाल, 'पृथ्वीराज रासो' चन्दवरदाई की प्रसिद्धि का अक्षय आधार और हमारे साहित्य का प्रथम कीर्तिस्तम्भ है। ऐतिहासिक वादविवादों के कोलाहल, हिन्दी साहित्य की अमूल्य विरासत के रूप में 'पृथ्वीराज रासो' की प्रसिद्धि, और विशेषकर राजपूताने में इसकी लोकप्रियता, निर्विवाद है। पूर्ववर्ती उत्तर मध्यकाल में कई शताब्दियाँ ऐसी बीती जबकि 'पृथ्वीराज रासो' के आधार पर राजस्थान के अनेक राजवंशों की वशावलियाँ तक बना डाली गयी। साहित्यिक परम्परा में इसकी लोकप्रियता और महत्त्व का अनुमान केवल इसी बात से लगाया जा सकता है कि इस ग्रंथ की सैकड़ों हस्तलिखित प्रतियाँ भारतवर्ष के विभिन्न पुस्तकालयों तथा व्यक्तिगत संग्रहालयों में हैं तथा इनके अतिरिक्त लंदन के ब्रिटिश-म्यूजियम में भी इसकी कई प्रतियाँ हैं। अब तक प्राप्त अनेक प्रतियों के आधार पर रासो के विभिन्न आकार के विभिन्न रूपान्तरों को मुख्य रूप से चार वर्गों में रखा जा सकता है—(१) बृहत् रूपान्तर, (२) मध्यम रूपान्तर, (३) लघु रूपान्तर और (४) लघुतम रूपान्तर। इन रूपान्तरों का संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—

(१) बृहत् रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार ऐसी प्रतियाँ हैं जिनका लिपिकाल सवत् १७५० विक्रमाब्द के पश्चात् का है। उदयपुर राज्य के पुस्तकालय में इस रूपान्तर की कई प्रतियाँ मिलती हैं। श्री मोहनलाल विष्णुलाल पट्ट्या, श्री राधाकृष्णदास और डॉक्टर श्यामसुन्दरदास द्वारा संपादित तथा काशी नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित 'पृथ्वीराज रासो' का आधार 'रासो' का यही बृहत् रूपान्तर है, यद्यपि सभा के संस्करण की आधार-प्रति सवत् १६४२ की लिखी हुई बतायी जाती है। इस रूपान्तर की विशेषता अध्यायों का 'सम्यो' नामकरण है। इस संस्करण की कुल छन्द सख्या १६३०६ है, और यह ६६ समयों में विभक्त है।

(२) मध्यम रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार ऐसी प्रतियाँ हैं जो सवत् १७२३ और सवत् १७३६-१७४० में लिपिबद्ध हुईं। अत्रोहर के साहित्य-सदन, वीकानेर के जैन-ज्ञान-भण्डार और श्रीयुक्त अग्रचन्द नाहटा के पास इस रूपान्तर की कुछ प्रतियाँ सुरक्षित हैं। इसकी कुल छन्द सख्या ७००० है और इसकी विशेषता यह है कि बृहत् रूपान्तर के 'सम्यो' के स्थान पर इस रूपान्तर में अध्यायों का नाम 'प्रस्ताव' है।

(३) लघु रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार ऐसी प्रतियाँ हैं जो मगधवीं

शताब्दी में लिपिबद्ध हुई हैं। वीरकानेर राज्य के 'अनुप-सम्कृत-मुस्तकालप' में इस रूपान्तर की तीन प्रतियाँ सुरक्षित हैं। इनमें से कुछ प्रतियों के अन्त में निम्नलिखित पंक्तियाँ मिलती हैं।

रघुनाथ चरित हनुमन्त कृत भूप भोज उद्धरिय जमि ।

पृथ्वीराज सुजसु कवि अम्बुदत्त जगन्निह उद्धरिय इमि ॥

इन पंक्तियों से इस रूपान्तर का किसी अग्रसिंह नामक व्यक्ति द्वारा संकलित किया जाना ज्ञात होता है। डॉक्टर बी पी खर्मा द्वारा संपादित होकर यह रूपान्तर प्रकाशित भी हो गया है। इस रूपान्तर की विशेषता यह है कि बृहद् रूपान्तर से सम्बन्धी और मध्यम रूपान्तर से प्रस्ताव के स्थान पर हममें अध्यायों का नाम लग्न है।

(४) लघुतम रूपान्तर—इस रूपान्तर का आधार भी ऐसी प्रतियाँ हैं जो सत्रहवीं शताब्दी में लिपिबद्ध हुईं। इनके सम्बोधन का अर्थ श्री भगवन्त भी नाहटा को है। इसमें कुल मिलाकर केवल १९ छन्द हैं और इसकी विशेषता यह है कि अल्प रूपान्तरों के समान इसमें अध्यायों का विभाजन नहीं।

रासो की प्रामाणिकता

साहित्यिक परम्परा में रासो की लोकप्रियता की ओर ऊपर संकेत किया जा चुका है। 'रासो' की उत्काङ्क्षीन सर्वव्यापी मान्यता इतनी प्रभावशालिनी थी कि अनेक विदेशी विद्वान् इसकी ओर आकृष्ट हुए और उन्होंने इसे प्रामाणिक रचना के रूप में ग्रहण किया था। प्रसिद्ध इतिहासकार कर्नल टॉड ने अपने राजस्थान के इतिहास में 'रासो' के आधार पर अनेक बातें लिखीं। उन्होंने इसके पच्चीस हजार श्लोकों का अर्थ भी अनुवाद भी कर लिया था। कर्नल टॉड के परिचित कच्ची विद्वान् राबर्ट जॉन्स फ्रांसीसी विद्वान् मार्सेल लासी तथा अर्थ भी विद्वान् एफ एच फाउलर जॉन्स डॉक्टर ए एच रीडल्ड हार्नेले और डाक्टर थियर्सन भी रासो से बहुत प्रभावित हुए थे। उसी समय डाक्टर हार्नेले द्वारा वैज्ञानिक ढंग से सम्पादित और अनुवाद 'रासो' का प्रकाशन भी बंगाल की राजन एशियाटिक सोसायटी से प्रारम्भ कर दिया था और कई अध्यायों (समय २६ १६) का प्रकाशन हो भी गया। इसी बीच पञ्जाब विश्व विद्यालय के प्रसिद्ध संस्कृत विद्वान् डाक्टर पुष्कर को काश्मीर में प्राचीन श्लोकों की खोज करते हुए अत्यन्त कवि रचित 'पृथ्वीराज विजय' नामक काव्य की एक अश्विष्ट प्रति मिली। ऐतिहासिक दृष्टि से परीक्षा करने पर 'पृथ्वीराज विजय' की बटनाएँ सबद्द नाम और संज्ञाप्रतिपां तो ऐतिहासिक प्रमाणों मिलाने से तथा सामग्रियों से मिल गयी परन्तु रासो के सबद्द और बटनाएँ—सभी कुछ ऐतिहासिक दृष्टि से ठीक न बैठे। फलस्वरूप डाक्टर पुष्कर ने राज्य एशियाटिक सोसायटी के मैमब्रीन से एक लेख में 'रासो' की प्रामाणिक विद्व कण्ठ हुए इसके प्रकाशन को बन्ध कर देने की सिफारिश की और तदनुसार प्रकाशन रोक दिया गया। इसके बाद तो ऐतिहासिक खोज हीन और प्रामाणिकता सम्बन्धी चर्चा का लोहा लब गया। इतिहास के अनेक विद्वानों ने प्रबल तर्कों के आधार पर इसे 'जानी'

और 'भट्ट भणत' तक कहा और यह अनुमान लगाया गया कि इस ग्रन्थ की रचना पन्द्रहवीं से अठारवीं शताब्दी तक किसी समय हुई होगी। दूसरी ओर 'रासो' के प्रति एक प्रकार का सात्त्विक मोह रखने वाले विद्वानों ने नाना युक्तियों से इसे प्रामाणिक सिद्ध करने का प्रयत्न किया और प्रामाणिक-अप्रामाणिक का यह विवाद काफी दिनों तक चलता रहा है। इधर जैसा कि पहले सकेत दिया जा चुका है, जब से मुनिजिनविजय ने 'पुरातन—प्रबन्ध संग्रह' में प्राप्त 'रासो' के चार छप्पयों की ओर विद्वानों का ध्यान आकर्षित किया है, तब से इस बात की पुष्टि हो गई है कि मूल रूप में 'रासो' चन्दवरदाई की कृति है, परन्तु निरन्तर प्रक्षेपों के कारण इसका रूप विकृत और परिवर्तित हो गया है। और अब इसे प्रामाणिक या 'अर्द्ध' प्रामाणिक' रचना माना जाने लगा है। यहाँ संक्षेप में 'रासो' की प्रामाणिकता पर विचार किया जा रहा है।

(क) रासो को अप्रामाणिक रचना मानने वाले विद्वानों के मत—जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, 'रासो' की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में अधिक सन्देह करने वाले सबसे पहले विद्वान् डाक्टर वुलर हैं। उन्हीं की प्रेरणा से दूसरे विद्वानों ने भी 'रासो' का ऐतिहासिक दृष्टि से मूल्यांकन किया और कइयों ने इसे पूर्णतः अप्रामाणिक रचना कहा। यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि डाक्टर वुलर से भी पहले कवि-राज श्यामल दास और मुन्शी देवी प्रसाद रासो की अनैतिहासिकता के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट कर चुके थे, परन्तु उनका वैसा अभीष्ट प्रभाव नहीं पड़ा था, जैसा डाक्टर वुलर का।

'रासो' को अनैतिहासिक और अप्रामाणिक मानने वाले विद्वानों में सबसे अधिक परिश्रम डाक्टर गौरीशंकर हीराचंद ओझा ने किया है। उन्होंने ऐतिहासिक दृष्टि से 'रासो' की पूरी छानबीन के पश्चात् बताया कि 'रासो' में सवत्, वशावलियाँ, घटनाएँ, नाम आदि सभी अशुद्ध हैं या कपोल कल्पित हैं। संक्षेप में 'रासो' की ऐतिहासिकता के सम्बन्ध में ओझा जी के आक्षेप इस प्रकार हैं—

(अ) रासो के सवत्—ओझा जी के अनुसार रासो में दिये गये सभी सवत् अशुद्ध हैं। इनमें निम्नलिखित का उल्लेख विशेष रूप से किया जा सकता है—

(१) 'रासो' के अनुसार पृथ्वीराज का जन्म सवत् १११५ विक्रमाब्द है। (अनन्द-विक्रम संवत् को स्वीकार करने पर सवत् १२०५-६ वि०), जबकि ऐतिहासिक प्रमाणों से पृथ्वीराज का जन्म सवत् १२२१ सिद्ध हो गया है।

(२) 'रासो' में पृथ्वीराज का राज्यारोहण सवत् १२१० में लिखा गया, जो असम्भव है, क्योंकि सवत् १२२१ में तो वह पैदा भी नहीं हुआ था।

(३) 'रासो' के अनुसार वीसलदेव का राज्यारोहण सवत् ८२१ वि० (पांड्या जी के अनुसार ८१२ वि०) है, किंतु उसके शिलालेख सवत् १२१०, १२११ और १२२० वि० के मिते हैं। अतः उसका राज्यारोहण ८२१ वि० किसी प्रकार नहीं माना जा सकता।

(४) रासो के अनुसार (सं ११३६ वि भ छात्र के परमार समेत समक्ष द्वारा सहायुगीन योरी को कैव किय जाने की कथा काव्यमयिक है।

(५) 'रासो' के अनुसार धनगपाल द्वारा सन्वत् ११२१ (धर्मव वि १२११) में पृथ्वीराज को बंद लेना और सं ११३८ (धर्मव वि १२२८) में राम्यारोहण संवत् प्रसूत है क्योंकि सं १२२८ २६ में दिल्ली में धनगपाल नामक कोई राजा राज्य नहीं करता था। दिल्ली को इससे पूर्व ही पृथ्वीराज के भाजा बीसलदेव चतुर्प ने अपने राज्य में मिला लिया था।

(६) 'रासो' में कल्पित सबसो की संख्या बहुत अधिक है।

(घा) रासो की घटनाएँ—(१) पृथ्वीराज को धनगपाल द्वारा दिल्ली का राज्य दिया जाना और गोब लेने की कथा सत्य है पृथ्वीराज से पूर्व दिल्ली में धनगपाल नामक कोई राजा राज्य नहीं करता था।

(२) रासो में भी कई संयोगिता—स्वयंवर की कथा अनीतिहासिक है।

(३) बिलोड के राजस समरसिंह का अपने छोटे पुत्र रत्नसिंह को उत्तराधिकारी बनाना और उसके ज्येष्ठ पुत्र कुम्भा का बखिग में नीबर के मुसलमान राजा के यहाँ जाकर रहना प्रसन्न करना है क्योंकि उस समय बखिग में मुसलमानों ने प्रवेश भी नहीं किया था।

(४) सहायुगीन का पृथ्वीराज को कैव करके गजनी में जाना और उसके बाद का इतिवृत्त निर्मूल है, क्योंकि इतिहास से यह बात प्रमाणित हो चुकी है कि सहायुगीन को संवत् १२६१ में भारत से वापस लौटते हुए गस्सरों ने मारा था।

(५) पृथ्वीराज के बीरह बिबाहो की कथा भी भ्रामक है।

(६) रासो में परमार, प्रतिहार, चालुक्य तथा चौहान बंधों की उत्पत्ति उनके मूल और वंश-परम्परा सम्बन्धी विवरण प्रस्तुत रूप में वर्णित हैं।

इनके प्रतिरिक्त घोसा भी 'रासो' के नाम तथा कथावस्तियों को भी प्रसन्न और अनीतिहासिक प्रमाणित करते हुए 'रासो' को एक निरास्त अनीतिहासिक और अप्रामाणिकता रचना माना है।

(क) रासो की अप्रामाणिकता का विषय में विद्वानों के मत—'रासो' की प्राजा भिन्नता के विरुद्ध दिये गये इन विविध तर्कों के विषय में कई विद्वानों ने अपने मत दिए हैं और घोषा भी के धारणों का निराकरण करते हुए यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि 'रासो' पूर्णतः अनीतिहासिक और अप्रामाणिक रचना नहीं है। समय के साथ-साथ 'रासो' में घनेक प्रक्षेप होते गये हैं और उसके मूल रूप में इतिहास-सम्बन्धी भूतों बहुत कम या नहीं के बराबर हैं। विद्वानों ने घनेक धारणों पर 'रासो' के मूल रूप तक पहुँचने का प्रयास भी किया है। इस प्रकार 'रासो' की प्रामाणिक या अर्ध-प्रामाणिक (मूल रूप में प्रामाणिक) रचना मानने वाले विद्वानों में भी मोहनलाल बिष्णुलाल पट्टा और रामनारायण गुगड़ बाबुलर श्यामसुन्दरलाल मुनि त्रिनिदिवय डॉ रामरथ शर्मा और और डॉ हजारी प्रताप त्रिवेदी के नाम प्रमुख हैं।

भी मोहनलाल बिष्णुलाल पट्टा और भी रामनारायण गुगड़ 'रासो' को पूर्णतः प्रामाणिक रचना मानने के मत में हैं। संक्षेप में इससे लिए धनद्विक

सवत्' की कल्पना की है, जो विक्रम सवत् से लगभग ६० वर्ष पीछे पड़ता है। पड़्याजी के अनुसार विक्रम सवत् के स्थान पर इसी 'अनद विक्रम' सवत् का प्रयोग हुआ है। परन्तु जैसा कि उनके पश्चात् ओम्भा जी ने परीक्षा की, 'रासो' के सवत् को अनद-विक्रम सवत् अर्थात् ६० वर्ष पीछे मानने पर भी 'रासो' के सवत् इतिहास से मेल नहीं खाते। रामनारायण दूगड ने महाराणा अमरसिंह के समय में 'रासो' का सकलन स्वीकार किया है, परन्तु इससे भी हमें 'रासो' की प्रामाणिकता के सम्बन्ध में कोई सहायता नहीं मिलती।

इधर मुनिजिनविजय ने 'पुरातन प्रबन्ध' में प्राप्त 'रासो' के चार छप्पयों की ओर विद्वानों का ध्यान आकर्षित करते हुए यह मत व्यक्त किया है कि रासो अपने मूलरूप में तेरहवीं शताब्दी से पूर्व की ही रचना है। उनके द्वारा उल्लिखित चारों छप्पय रासो के विभिन्न संस्करणों में भी मिल जाते हैं। उनकी भाषा परवर्ती अपभ्रंश या अनहद के निकट अर्थात् पुरानी हिन्दी है, जिसमें 'चीन ब्रज के तत्त्व भी प्रचुरता से मिलते हैं। डॉ० शिव प्रसादसिंह ने भी इसी आधार पर 'रासो' के मूल रूप को प्रामाणिक रचना स्वीकार किया है। मुनि जिनविजय के अनुसार 'रासो' का वर्तमान स्वरूप उसके मूल स्वरूप का ही विकृत और परिवर्द्धित रूप है।

मुनिजिन विजय के अतिरिक्त 'रासो' को मूलरूप में प्रामाणिक तथा अपने वर्तमान स्वरूप में प्रक्षिप्त अशो के कारण विकृत तथा भाषा की दृष्टि से परिवर्द्धित और विकसित रचना मानने वाले विद्वानों में डॉक्टर दशरथ शर्मा और डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी के विचार विशेष महत्वपूर्ण हैं। डॉ० दशरथ शर्मा के अनुसार 'रासो' की प्रतियों में लघुतम रूपान्तर ही मूल रासो है। उसमें सभी अशुद्ध और अनैतिहासिक बातों का अभाव है। उसमें न तो पृथ्वीराज को अग्निवशी बताया गया है और न समरसिंह का विवाह पृथा से दिखाया गया है। उसमें गुजरात के राजा भीमराज द्वारा सोमेश्वर का मारा जाना भी नहीं है और न ही पृथ्वीराज के इतने विवाहों का वर्णन मिलता है। इस लघुतम रूपान्तर में सयोगिता-स्वयंवर, अनंगपाल द्वारा पृथ्वीराज को दिल्ली का राज्य दिये जाने और शहाबुद्दीन गौरी द्वारा पृथ्वीराज को बन्दी कर गजनी ले जाने तथा गौरी वध की कथाएँ अवश्य मिलती हैं, जिन्हें डॉ० दशरथ शर्मा ने उपयुक्त प्रमाणों द्वारा ऐतिहासिक सिद्ध किया है। संक्षेप में उनके अनुसार 'रासो' चन्द्रवरदाई की रचना अवश्य है किन्तु उसमें बहुत अधिक प्रक्षिप्त अश आ गया है।

डॉक्टर हजारी प्रसाद द्विवेदी ने अपनी 'हिन्दी साहित्य का आदिकाल' नामक पुस्तक में 'रासो' को अर्द्ध प्रामाणिक माना है। उनके अनुसार 'रासो' की रचना शुक्-शुकी-सवाद में रूप में हुई थी, अतएव उन्हीं अशों को प्रामाणिक मानना चाहिए जिनमें सवाद का यह रूप मिलता है। इस दृष्टि से उन्होंने निम्नलिखित प्रसंगों को प्रामाणिक माना है—(१) आरम्भिक अश, (२) इछिनी विवाह, (३) शशिन्रता का गन्धर्व विवाह, (४) तोमर पाहार का शहाबुद्दीन को पकड़ना, (५) सयोगिता-विवाह, (६) कैमास-वध-सवधी कथा। इसके अतिरिक्त डॉक्टर हजारी प्रसाद द्विवेदी ने ऐतिहासिक चर्चित काव्यों की परम्परा दिनाते हुये यह भी प्रामाणित किया है कि 'वस्तुतः इस देश

में इतिहास को ठीक साधुनिक ढर्र में कभी नहीं लिया गया। सभी ऐतिहासिक वने जाने वाले काव्यों के समान इसमें (रामो में) भी इतिहास और कल्पना का कैंट और क्रिस्सन का मिश्रण है। और इस दृष्टि से 'रासो' का वर्तमान स्वरूप कुछ अनुचित नहीं प्रतीत होता।

(ग) निष्कर्ष—ऊपर के विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि 'रासो' जाली या अप्रामाणिक रचना नहीं है ही अपने वर्तमान रूप में यह इतनी इतिहास बिखड़ घटनाओं का मौजाम है कि किसी भी युक्ति से उसे इतिहास के अनुकूल प्रमाणित नहीं किया जा सकता न ऐसा प्रयत्न होना ही चाहिये। 'रासो' जैसी लोकप्रिय इति में प्रक्षेप और परिवर्द्धन होगा नितास्त स्वाभाविक है। अपने मूल रूप में यह कवि की यह रचना आज न तो सुरक्षित है न उसके बृहत् रूप में से प्रामाणिक अथ विकास पाना ही संभव है। हा इसमें कोई संदेह नहीं कि 'रासो' का कथुत्म् क्यातर बर की मूल कृति के सर्वाधिक निकट होना चाहिये। यह प्रसिद्ध है कि बर के पुत्र 'जलूम' ने अपने पिता के अमूरे अन्ध को पुरा किया था। नहीं कहा जा सकता कि इस 'पुट' ने जितना बिस्तार दिया है और इन पुष्पा की संख्या कितनी रही होगी। अन्ध में डीकर विरिजिहारी विवेदी के अन्धों में 'रासो' के प्रामाणिकता-संबंधी विवाद का निष्कर्ष इस प्रकार रखा जा सकता है— 'रासो' के ऐतिह्य पर संदेह प्रकट करने वाले इतिहासकारों ने इतिहास विरोधी बातों का 'रासो' से संकसन करके वस-वास अकाट्य तर्क पैदा किए परंतु साहित्यकारों कवि का उत्तराधिकारी मान बैठने वालों के स्वाभाविक में क्या इतना सौमन्य न था कि वे यह भी बतलाते कि इस काव्य में ऐतिहासिक तथ्य कितने हैं? 'रासो' की ऐतिहासिक विवेचनाओं की विद्या राशि के अनुगम में अर्नैतिहासिक तथ्य लगभग सिद्ध होंगे—जिनका परवर्ती प्रक्षेप होना भी संतर्भव नहीं यह मेरा एक साहित्य-सेवी होने के नाते प्रस्ताव है।

'रासो' का काव्यत्व

'रासो' की प्रामाणिकता के सवाल में अनेक कठिनाइयों के होते हुये भी उसका साहित्यिक मूल्यांकन उसे अक्षकोटि का काव्य प्रमाणित करता है। अनेक ॥ यह पूर्व रूप से १२ वीं शताब्दी की रचना न हो उसमें प्रचलन बटनाएँ सर्वथा अर्नैतिहासिक तथा कल्पित ही और अनेक ही उसका रचयिता अम्बरबाराई पृष्ठीराज का समकालीन न हो (यद्यपि अब उसके अस्तित्व और पृष्ठीराज के समकालीन होने में कोई संदेह करना अर्थ है) तथापि ऐतिहासिक वास्तविकता से परे 'पृष्ठीराज रासो' जैसा जो कुछ हमारे सामने है, का सौन्दर्य की दृष्टि से एक अगुठी रचना है। इतिवृत्तात्मकता और रसात्मकता का जैसा सुन्दर संयोजन आर्यभट्ट के 'महावत' में मिलता है जैसा ही हमें 'रासो' में भी विषायी बैठता है। विशेष रूप से वस्तु वर्णन और भावाभिराम्यता की दृष्टि से 'रासो' एक नितास्त समारम्भ रचना है। साथ ही उसका बाह्यरूप भी उतना ही सुन्दर बन पड़ा है यहाँ कथाबिस्तार, वस्तुवर्णन भावार्थ्यता और वतापस बनकार छंद योजना और धाया की दृष्टि से 'रासो' का मसिप्त मूल्यांकन किया जा रहा है।

कथाविस्तार—‘रासो’ में चन्दवरदाई की कल्पना कुशलता और प्रबन्ध-निर्वाह का अच्छा निदर्शन मिलता है। कवि ने अनेक प्रसंगों की कल्पना करके उन्हें इतनी मार्मिकता से चित्रित किया है कि पाठक कवि के कौशल पर मुग्ध हुये बिना नहीं रह सकता। अपने वर्तमान रूप में भी ‘रासो’ में कथा के विन्यास और सवध निर्वाह का यह गुण सर्वत्र मिलता है। राजपूत मामन्तो के अदम्य साहस, युद्ध वीरता स्वाभिमान प्रतिज्ञापालन और महान् पौरुष के साथ उनके वैभव—विलास, श्रीडा-विनोद आदि तथा उनकी रमणियों की पवित्र धार्मिकता, पति-परायणता, उच्च कर्तव्य भावना और हसते-हसते ज्वाला पुञ्जों का आलिंगन करने की उत्कट उत्सुकता के सजीव और मार्मिक प्रसंगों की योजना और उनका रसानुकूल चित्रण हमें मुग्ध कर लेता है और थोड़ी देर के लिये हमारी तर्क बुद्धि हमें रसमग्न होने के लिये छूट दे देती है।

‘रासो’ में चदवरदाई ने मुख्य रूप से निम्नलिखित प्रसंगों को विशेष विस्तार और रसात्मकता की पूरी योजना के साथ चित्रित किया है—

(१) पृथ्वीराज के शौर्य के प्रसंग-युद्धों के वर्णन।

(२) पृथ्वीराज के विवाह-प्रसंग—इच्छिनी, पद्मावती शशिव्रता, इन्द्रावती, हंसवती और सयोगिता आदि रानियों से विवाह के प्रसंग।

(३) पृथ्वीराज के आखेट।

(४) पृथ्वीराज के विलास-होली तथा दीपमालिका के उत्सव।

वस्तु-वर्णन—चदवरदाई वस्तु-वर्णन में विशेष रूप से रसे दिखाई देते हैं। ‘रासो’ में व्यूह-वर्णन, नगर-वर्णन, पनघट-वर्णन, विवाह-वर्णन, युद्ध-वर्णन तथा उत्सव, ज्यौनार, षड्श्रुतु, वारह मासा, रूप सौन्दर्य आदि के वर्णन नितान्त मनोहारी हुये हैं। षड्श्रुतु, वारहमासा, तथा नखशिख और रूप सौन्दर्य के वर्णन में तो चन्द कवि की प्रतिभा विशेष तीव्रता से मुखर हो उठी है। कवि ने ऐसे वर्णनों के लिये बड़े ही मार्मिक स्थल चुने हैं। इन वर्णनों की विशेषता है उनमें भाषा और भाव, ध्वनि और विम्ब का सुन्दर सामंजस्य। वसन्तश्रुतु का एक भाव-सापेक्ष चित्र द्रष्टव्य है—

नयरी अब फुतिलग कदव रयनी विद्य दीस।

भँवर भाव भुल्लैवसन्त मकरन्द वरीस ॥

बहत वात, उज्जलत, मौर, अति विरह अमिनि किय।

कुहुकुहुन्त कल कल पत्र राषस अति अगिय ॥

इन पक्तियों में रानी इच्छिनी पृथ्वीराज से कह रही है—प्राणनाथ, इस श्रुतु में भला कोई बाहर जाता है? जब आम बीरा गये हो, कदम्ब फूल चुके हो, रात्रि की दीर्घता में कोई कमी न आई हो, अमर भावमन्त होकर भूम रहे हो, मकरन्द की झड़ी लगी हुई हो, मन्द मन्द पवन विरहाग्नि को सुलगाने में लगी हो, कोकिल कूक रही हो, और किसलय रूपी राक्षस प्रीति की आग लगा रहे हो तब कैसे कोई युवती रमणी अपने प्रिय को बाहर जाने की अनुमति दे सकती है, भाव-सापेक्षता चन्द की चिन्तनकला का प्रमुख गुण है, जो युद्ध से लेकर नखशिख और रूप सौन्दर्य के वर्णन तक में समान रूप से मिलता है। विस्तार भय से और कोई उदाहरण न देकर आचार्य

हजारी प्रसाद द्विवेदी के शब्दों में हम जन्म की वस्तु वर्णन-कृपासता का निष्कर्ष इस प्रकार वे सकते हैं वे केवल कल्पना विनाशी ही नहीं निपुण संन्याता के रूप में भी सामने आते हैं। चाहे रूप और शोभा का वर्णन हो चाहे आत्मवर्णन की उत्कृष्टता का प्रसंग हो या बुद्ध की मेरी का प्रसंग हो जन्मदरवाही सर्वत्र एक समान प्रतिबलित और प्रसन्न दिखायी देते हैं। रूप और शोभा के प्रसंग में तो उनकी कविता रचना ही नहीं आहूती।

भाव व्यञ्जना—वस्तु-वर्णन के साथ जन्मदरवाही भावामिव्यञ्जना में विशेष प्रयत्न दिखायी देते हैं। डॉक्टर श्यामसुन्दर दास के शब्दों में रसात्मकता के विचार से रासो की पद्यना हिन्दी के बोझ से उत्कृष्ट काव्य रम्भों में हो सकती है।

‘रासो’ कुछ प्रधान काव्य है, और पुरुषोत्तम का सङ्घ और मोड़ा का जीवन वृत्तांत होने के कारण इसमें उस समय की आदर्श बीरता का चित्रण मिलता है। इसीलिए इस काव्य में रसानुपुत्र भावा हास और भावों की बड़ी ही सुन्दर अभिव्यक्ति देखने को मिलती है जिसमें कवि की कल्पना ने विशेष योग दिया है। आत्म-वर्म और स्वामि-वर्म का निरूपण करने वाले इस काल में तेजस्वी जगिय बीरों का बुद्धोत्साह और तुमुल तथा वे जोड़ कुछ देखते ही बनते हैं। और भावों की अभिव्यक्ति में कवि विशेष रूप से रमा है। आत्म-वर्म उद्दीपन अनुपास और सचारी भावों की सांनोपम योजना का एक उदाहरण दृष्टव्य है—

हृवाक्यं सजेमर । नितान् बन्धि कुचरं ॥
नकेरि और बन्धन । मुरय सस्तरों गई ॥
मुगत ईस रज्जई । तनीस राम सज्जई ॥
मुमेरी मृ कप धन । जगन्म सहि संभन ॥
जसाह मय्य ते जसे । लखन म रि के मने ॥
लखर लुरय कर्म । दिन लु राधयी जलं ॥

‘रासो’ में शृंगार की भी महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। बुद्धबीर स्वभावतः रति प्रेमी होते हैं। प्रथम मिलन का निम्नलिखित वर्णन जिसमें सघिषता के हृदयस्थ रति स्वादी भाव की उसके प्रगो महित व्यञ्जना हुई है जन्मकवि की कवित्व छक्ति का पूर्ण परिचय देता है—

कर्म प्रयत्न जटास लुरय बिराजही ।
कछ पुण्डन की बाहिरी पुण्डन लाजही ॥
जीन जीन में बात जगनसो कहूँ ।
काम बिची प्रविराज मेरकरि ना लहूँ ॥

× × ×
जोहान हय्य वाला नहिब तो जोवन कवि चंद कहि ।
जानी कि लता कंचन लहरि मत और गजराज यहि ॥

बीर और शृंगार के प्रतिरिक्त रीति जगन्म बीजल घादि रमों की सुन्दर योजना भी ‘रासो’ में मिल जाती है। हाव्य शान्त और वन्दन के वर्णन ‘रासो’ में हमे

रस-निष्पत्ति को परिपूर्णता तक कभी नहीं पहुँचा सकता। अतएव उस भाव को उद्दीप्त करने वाले तत्त्व भी अपेक्षित होते हैं। वे तत्त्व उद्दीपन कहलाते हैं। इनमें एक ओर तो आलम्बन के गुण और उनकी चेष्टायें सम्मिलित हो जाती हैं और दूसरी ओर प्राकृतिक परिस्थितियाँ तथा वातावरण भी उसको उद्दीप्त करता है। विभाव के ये ही तीन प्रमुख भेद माने जाते हैं।

नायिका-नायक भेद

जहाँ तक पात्रों के वैविध्य का प्रश्न है इस दिशा में मनोविज्ञान का सहारा लेकर काव्यशास्त्र के आचार्यों ने वर्गीकरण करने की चेष्टा की है। किन्तु यहाँ यह ध्यान रखना चाहिये कि स्त्री-चरित्र तथा स्त्री-मनोविज्ञान कुछ अधिक जटिल है। इसके कई कारण हैं, एक तो सामाजिक बन्धन जितने स्त्री के लिए हैं उतने पुरुषों के लिए नहीं हैं। इसलिए प्रेमप्रवृत्ति होने पर भी स्त्रीजाति को समाज से छिपना पड़ता है और उनका उन्मुक्त विहार प्रतिहत हो जाता है। दूसरी बात यह है कि सहवास में पुरुष क्रियाशील होता है। किन्तु स्त्री को यह सौभाग्य प्राप्त नहीं होता। अतः उनका सुरत पराधीन होने के कारण स्वभावतः स्वच्छन्द नहीं हो सकता। इसलिये भी उनकी मनोवृत्ति विचित्र बन जाती है। एक बात यह भी है कि स्त्रीजाति में भावगोपन की प्रवृत्ति सविशेष मात्रा में होती है। जिसके प्रति उनका अनुराग होता है उसी से भाव छिपाने की प्रवृत्ति उत्पन्न हो जाती है। महती उत्कण्ठा में भी प्रियतम की प्रार्थना के अवसर पर प्रतीप आचरण, गुणानुसरण में भी दोषदर्शन, अभिमत वस्तु में भी निषेधात्मक विधि ये कुछ स्त्रीचरित्र की स्वभावगत विशेषताएँ हैं। यही कारण है कि भारतीय काव्य-शास्त्रियों ने नायिकाभेद का अधिक गहराई से विवेचन किया है, फलतः नायिकाओं की मर्यादा भी बहुत अधिक बढ़ गई है।

संस्कृत-साहित्य में नायिका-भेद पर 'कामसूत्र' और 'नाट्यशास्त्र' दोनों का व्यापक प्रभाव है। कामसूत्र जहाँ एक ओर यौन सम्बन्ध के विषय में अधिकारी ग्रन्थ है वहाँ दूसरी ओर उसमें नायिकाओं के स्वभाव और प्रभाव का भी यथेष्ट वर्णन प्राप्त होता है। वस्तुतः इस ग्रन्थ के विवेचन में मनोविज्ञान की स्पष्ट छाया दृष्टिगत होती है। नाट्यशास्त्र में भी स्त्रियों के शील का पर्याप्त विस्तार के साथ प्रतिपादन मिलता है। यद्यपि इस ग्रन्थ का प्रमुख उद्देश्य अभिनयकला है किन्तु प्रसंगवश अन्य विषयों का भी पर्याप्त विस्तार किया गया है। नायिका भेद भी उनमें एक है। इन दो ग्रन्थों के अतिरिक्त नायिकाभेद के प्रमुख ग्रन्थ हैं—घनञ्जय का 'दशरूपक', भानुदत्त की 'रस मञ्जरी' और विश्वनाथ का 'साहित्यदर्पण'। इन ग्रन्थों और विशेषकर भानुदत्त की रस मञ्जरी के आधार पर हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में नायिकाभेद-विषयक बहुत से ग्रन्थ लिखे गये। वास्तविकता यह है कि नायिका-भेद रीतिकाल के प्रमुख विषयों में एक रहा है। आधुनिक काल के प्रारम्भिक चरण में भी अनेक पुस्तकें लिखी गईं। इन सभी ग्रन्थों में लेखकों के अपने दृष्टिकोण के अनुसार कहीं-कहीं परिवर्तन

का छोड़कर पद्य में हम प्रकार के काव्य मिलाने की प्रथा खूब पत्ती। डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी के शब्दों में भारतीय कवियों ने ऐतिहासिक नाम भर सिवा ऐसी उमरी नहीं पुरानी रही जिसमें काव्य-निर्माण की धीर अधिक ध्यान का बिबरल-संप्रदाय की धीर नाम-कल्पना बिसास का अधिक मान या तथ्य निरूपण का कम संभावनाओं की धीर अधिक रुचि थी बटनाओं की धीर कम। 'रासो' की इसी परम्परा में लिखा गया ऐतिहासिक चरितकाव्य है और उसका वर्तमान रूप त्रिजनेन इतिहास के स्थान पर कल्पना का प्राधान्य है हम परम्परा के अनुगम ही है।

(ख) रासो एक रासक काव्य—जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है 'रासो' एक रासक काव्य है। हेमचन्द्र ने अपने काव्यानुशासन में 'रासो' या 'रसिक काव्यों' को गेयरूपक माना है। ये गेयरूपक तीन प्रकार के होते थे—मसृज अर्थात् कोमल उठत और मिथः। चन्द का पृथ्वीराजरासो प्रधान रूप से उठत प्रयोग प्रधान और मसृज प्रयोगमुक्त मिथः गेयरूपक है।

(ग) बीरकाव्य की दृष्टि से 'रासो' का सूत्रान्वय—बीर रस को प्रमुखता देकर काव्यरचना की परम्परा अप्रमत्त से ही बनी या रही थी। इस प्रकार के बीरकाव्यों की सामान्य विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—बीर रस की प्रधानता ऐतिहासिक तथ्यों की प्रकटता और अतिशयोक्ति की भरमार बीरकथाओं के साव-साव शृंगारिक कथाओं का योग कथाओं की बहुलता बुढ़ाई से अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन योजगुण प्रधान भाषा आदि। जैसा कि 'रासो' की प्रामाणिकता और काव्यरस-सम्बन्धी वर्णा में बताया जा चुका है 'रासो' में ये सभी विशेषताएँ मिलती हैं। वह प्रधान रूप से बीर रस का काव्य है और उसमें शृंगार का भी योग है। अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन तो 'रासो' में भरे पड़े हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि विषय वर्णन और रसात्मकता की दृष्टि से रासो एक सफल बीर काव्य बन पड़ा है।

उपसंहार

ऊपर के विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि 'रासो' अप्रामाणिकता-सम्बन्धी अनेक धारणों के बावजूद हिन्दी साहित्य का अद्वितीय गौरव का है। अपने वर्तमान रूप में उसमें प्रज्ञेयों की भरमार है इसमें सन्देह नहीं परन्तु रस रूप में भी यह काव्यमुक्तों की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रचना है। रसप्रयुक्त और कलात्मकता का उसमें वैसा ही योग मिलता है जैसा रससिद्ध भरत महाकवि की भाषा में प्रपञ्चित है। हिन्दी के आदि महाकवि के रूप में चन्दबरबाई की कीर्ति सर्वत्र प्रशस्य रही है यह उसके काव्य से स्पष्ट प्रमाणित हो चुका है। रससिद्ध भाषा का वह भरत नामक भ्रमा कैसे मुलाया जा सकता है ?

गिने या नहीं के बराबर ही मिलेंगे ।

कलापक्ष अलंकार छन्दयोजना और भाषा—भावुकता और सहृदयता के साथ चन्दवरदाई में चमत्कार और कलात्मकता भी प्रचुरता से मिलती है । कोमल कल्पनाओं और मनोहारिणी उक्तियों द्वारा अपूर्व काव्य चमत्कार की सृष्टि चन्द की कविता की विशेषता है । ऐसे स्थलों पर रूपक और उत्प्रेक्षा अलंकारों का प्रयोग प्रायः मिलता है । उत्प्रेक्षा पर तो कवि का असाधारण अधिकार है । दो उदाहरण यहाँ दिये जा रहे हैं ।

(क) छुटि मृगमद कै काम छुटि, छुटि सुगंध की बास ।

तु गमनो हो तन दियो, कञ्चन सभ प्रकास ॥

(ख) चौहान हृथ वाला गहिय, सो ओपन कवि चद कहि ।

मानो किलता कचन लहरि मत्तवीर गजराज गहि ।

रूपक अलंकार का एक उदाहरण भी द्रष्टव्य है—

काव्य-समुद्र कविचन्द कृत मुगरि समप्पन ज्ञान ।

राजनीति बोहिथ सफल, पार उतारन यान ॥

छन्द-योजना की दृष्टि से 'रासो' एक विचित्र रचना कही जायेगी । अत्यन्त विशाल आकार के इस काव्य में लगभग ३०-३२ मात्रावृत्त, छ सयुक्त वृत्त, ३० वर्णवृत्त और चार अन्य प्रकार के छन्दों का प्रयोग मिलता है ।

छन्द के समान ही 'रासो' में भाषा-रूपों में अद्भुत विविधता मिलेगी । डॉक्टर विपिनविहारी त्रिवेदी के शब्दों में, "भाषाशास्त्री को यदि भारत की गौड़ीय भाषाओं की अभिसंधि देखनी हो तो 'रासो' से अधिक चमत्कृत करने वाला दूसरा कोई काव्य-ग्रन्थ उसे न मिलेगा ।" 'रासो' की भाषा में बौद्धिक, संस्कृत, पालि, पेशाची, मागधी, अर्द्धमागधी, शौरसेनी, महाराष्ट्री, अपभ्रंश, प्राचीन राजस्थानी, प्राचीन गुजराती, पंजाबी, अज आदि भारतीय आर्यभाषाओं के शब्दों के अतिरिक्त अरबी, फारसी और तुर्की शब्दों की अनोखी खिचड़ी तैयार मिलती है और साथ देशज शब्दों का भी प्रचुरता से प्रयोग किया गया है । संक्षेप में इतना ही कहा जा सकता है कि 'रासो' की भाषा प्राचीन तत्त्वों से पूर्ण मिश्रित भाषा है जिसमें अनेक भाषाओं के प्रयोग समान रूप से मिलते हैं ।

'रासो' की काव्य-शैली

'पृथ्वीराजरासो' की काव्यशैली पर विचार करते हुए मुख्य रूप से तीन बातों की चर्चा की जा सकती है— (क) 'रासो' एक चरित काव्य है, (ख) 'रासो' एक रासक काव्य है, और (ग) 'रासो' एक वीरकाव्य है । यहाँ संक्षेप में इन दृष्टियों से 'रासो' का मूल्यांकन प्रस्तुत है ।

(क) 'चरितकाव्य' के रूप में 'रासो' का मूल्यांकन—ऐतिहासिक व्यक्तियों के नाम पर उनके 'चरित' की विशेष व्याख्या करने वाले ऐतिहासिक चरितकाव्यों की रचना भारतीय साहित्य में प्राचीन काल से होती चली आ रही है । 'हर्षचरित' सप्तसामयिक राजा के नाम से लिखा गया ऐसा प्रथम चरित काव्य है । बाद में गद्य

भी धम्मप्रसाद बहुमुना के शब्दों में 'राधाभाषयोर्यन्ति यमुनाकुले रह-केतव' से प्रारम्भ होने वाली 'उनकी 'कीमत्त-वात्स-पदावली' बासुदेव रति-केलि-कथा-समेत थी। और 'राधा कृष्ण के रूप में वेद के मुक्क और युक्तियों के प्रेममय जीवन की एक मन्दक इनके काव्य में विद्यमान थी।

प्रेम और सौन्दर्य के अमर गायक कवि विद्यापति

अभिन्न जयदेव के नाम से विद्यापति दोसर कवि विद्यापति जयदेव के बसाये हुए मार्ग पर सफलतापूर्वक चले। जयदेव के गीतगीतव्य में 'राधाकृष्ण को भी स्थान मिला था वहीं स्थान विद्यापति ने उन्हें अपनी 'पदावली' में दिया। जयदेव के 'गीतगीतव्य' में जिस प्रकार 'राधाभाषयोर्यन्ति यमुनाकुले रह' के लय' से प्रारम्भ होने वाली 'बासुदेव रति-केलि-कथा' समेत वाली विद्यापति के कृतुहस को दूर करने वाली है उसी प्रकार विद्यापति की वाली भी 'विद्यापति' की वस्तु है। जयदेव के पद यदि इतने सुन्दर हैं कि सुन्दरता से बेतना बड़ हो जाती है तो विद्यापति के पदों में भी काम-बाणों की-सी प्रसरता है। धाराय हजारी प्रभाव द्वितीय के शब्दों में विद्यापति की नवीन प्रेममयी कविता भी आपके इस (विद्यापति के) कृतुहस को दूर कर सकती है। यही नहीं विद्यापति ने अपने पूर्ववर्ती सभी भूपारी कवियों से सामग्री लेकर अपने काव्य की विद्यापति को विशेष रूप से बढ़ाया है। महाकवि कामिबास की शृंगार रस प्रवण वाली भाषा सप्त-शती धार्य सप्तशती धारि मुख्य काव्यों के रसाभूत श्लोक और भीमभाषय तथा मन्द धारि धारायों के शृंगार पूर्व धार्य उनके सामने थे। विद्यापति ने अपनी शृंगार भावना की अभिव्यक्तियों में इन सभी से प्रेरणा ग्रहण की है और निस्संदेह वे उनके कुछ कदम धारि निकल गये हैं।

इस प्रकार शृंगार-परम्परा की पूरी विरासत से लाभ उठाकर अपनी वाली का वैभव बढ़ाने वाले कवि विद्यापति प्रेम और सौन्दर्य के अमर गायक के रूप में हमारे सामने आते हैं। उनकी कविता में 'राधाकृष्ण के रूप में स्वस्व-रस्य वरधियों के जीवन की शृंगारी प्रेम जीलाधो के एक से एक सुन्दर और मधुर नीत गये पद हैं। नारी-सौन्दर्य की यह धारि किन्तु मोहक और चिन्ताकरक है।

‘मेलि कामिनी यज्जु नामिनी विहसि पलति विहारि ।

इन्द्रजालज कुसुम सामक कुहक मेलि वर नारि ॥

ओरि भुज रूप ओरि बई लहि त तहि वयन मुकन्द ।

वाम मयक काम पुजन जैसे सारव चन्द ॥

उस कामिनी (राधा) के यज्जु नामिनी विहसि पलति विहारि के पुनो की रस्सी जैसे बाहु-पाद्य सुमधुर वचन और चरक-चरक जैसे मुकन्दमय से उरुन हृदयो में प्रेम की रसाधारा प्रसङ्गे बिना नहीं रह सकती।

विद्यापति का य शार-वर्णन विविध पदा

विद्यापति की पदावली में शृंगारी प्रेमजीलाधो के विविध रस प्रवण-चित्र मिलते हैं वह ऊपर कहा था शुभ है। कवि ने शृंगार की विद्यापति काव्य के निर

विद्यापति का शृङ्गार-वर्णन

१. भूमिका-राधा कृष्ण-सवधी कथाओं में शृंगारिकता का विकास
२. कवि विद्यापति प्रेम और सोन्दर्य के अमर गायक
३. विद्यापति का शृंगार-वर्णन-विविध पक्ष
४. विद्यापति का सयोग-शृंगार
५. विद्यापति का वियोग-वर्णन
६. विद्यापति के शृंगार-वर्णन की प्रमुख-प्रवृत्तियाँ
७. उपसंहार विद्यापति के शृंगार-वर्णन का निष्कर्ष

साहित्य में भक्ति और शृंगार का मिश्रण अनादिकाल से चला आता रहा है। भावुकभक्त अपनी भक्ति की भाव-लहरो में अपने उपास्यदेवों में शृंगार की कल्पना भी करता है। प्रारम्भ में यह शृंगार-भावना गौण रूप में आती है, परन्तु उपयुक्त परिस्थितियाँ पाकर शृंगार-भावना बल पकड़ जाती है और भक्ति पर शृंगार का ऐसा आवरण चढ़ जाता है कि उसका अस्तित्व समाप्त-सा हो जाता है। हमारा साहित्य भी शृंगार के इसी क्रम विकास की सूचना देता है। भारतीय जीवन और साहित्य के स्वर्ण युग में सयम और त्याग की शालीन धाराएँ—भक्ति की पावन अनुभूतियाँ—विलासिता और ऐश्वर्य की कोमल चेतनाओं—शृंगार की भावपूर्ण अनुभूतियों—के साथ मिलकर साहित्य में आती हैं। बदली हुई परिस्थिति के आन्दोलनों के युग में शिव-पार्वती या राधाकृष्ण की शृंगारी कथाएँ कवियों और भक्तों के लिये उर्वरा भूमि के समान सिद्ध हुई हैं। प्रारम्भ में शृंगारी साहित्य में शृंगार के साथ-साथ भक्ति के दर्शन भी हो जाते हैं, किन्तु धीरे-धीरे शृंगारी भावनाओं के अकुर शृंगार के लहलहाते हुए खेतों में परिणत हो जाते हैं और भक्ति के कहीं दर्शन भी नहीं होते। साहित्य में राधा-कृष्ण सम्बन्धी कथाओं की भावधारा के सम्बन्ध में हमें यही क्रम देखने को मिलता है। युग की सामयिक परिस्थितियों में कर्मण्यशील पुरुषत्व के साथ स्त्रीत्व का समावेश हो जाने पर व्यक्तिगत पारस्परिक संघर्ष जिस दिन से पुरुषत्व को स्त्रीत्व बनाने में सफल हो जाता है, उसी दिन से साहित्य में कृष्ण राधा के पुच्छल तारे बन जाते हैं। इस रूप में राधा को प्रसिद्धि में लाने वाले प्रथम कवि पीयूषवर्षी जयदेव थे। संस्कृत साहित्य में उनका आविर्भाव एक महत्वपूर्ण घटना है। विलास-कथाओं के कुतूहल को विषय बनाने वाली उनकी मधुर-कोमल कान्त-पदावली राधा कृष्ण के मोहक चित्र प्रस्तुत करती है

कानु हेरत छल मन बहु साध । कानु हेरत भेल अति परमाव ॥
 तय धरि अहमि मुगुधि हुम नारि । कि कहि कि सुनि किछु बुझिए न पारि ॥
 सामोस घन सम भर बु मयान । अतिरत बल-बल काए परान ॥
 की सागि सजगो बरसन भेल । रमते अपन मित्र परहस बेस ॥
 ना जानु किये कब मोहन चोर । हेरत मान हरि भेइ गेल मोर ॥
 अत सब पावर पैल बरसाइ । अतबिसरए तत बिसर न जाइ ॥”

राधा के इस कथन में प्रेमोत्कटा के साथ प्रथम अनुभाव और सम्भाव ईश्वर संका प्राप्ति मन्त्रांगी भावा की योजना होने में संयोग गूंगार की पूर्ण निष्पत्ति हुई है । विद्यापति के काल में इस प्रकार के प्रसंगों की प्रचलता है साब ही इनमें कवि की गूंगार रम-योजना की अद्भुत क्षमता का परिचय भी मिलता है ।

संयोग के कुछ विशिष्ट रसप्रमक स्थल—संयोग के प्रसंगों में विद्यापति ने बड़ी ही भावपूर्ण पद्धति से राधा-कृष्ण के मिलन दृश्यों को चित्रित किया है । यह मिश्रण कही ता पनघट पर-बही भवन में और कही बल-कुओं में घटित हुआ है । राध स्नाता के प्रसंगों में भी कवि ने राधा-कृष्ण के मिलन प्रसंगों की योजना की है । निम्नलिखित पंक्तियों में संयोग की एक रसप्रमक सीरी दृष्टव्य है—

महाइ उठल तीर राइ कमल मुनि सपुस हेरल बर काल ।

गुनदल संग माज अरिबल मुनि बडसल हेरल कथान ॥

सति है अहदस बाबुर गोरि ।

सब जन तबि गए अगुसरि सचरि अइ कथन तहें केरि ॥

तहें पुनि मोति हार तोरि फेंकल बहइति हार मुनि मेर ।

सब जन एक एक बुनि सपुसि स्वाम बरत धनि बैरा ॥

भवन ककोर बागु गुन सखि करल अभिस रत पान ॥

गंगात पान में परस्पर मोह-भीक का मन्दबुद्धि रचना है । विद्यापति की पदावली में राधा-कृष्ण का नानाविध प्रेमसीमाया का वा चित्रण हुआ है, यह अपूर्व है । मोह की पंक्ति में राधा की बाकपटता से हृदय की विविध प्रीति की चित्ता गुनदल अभिव्यक्ति हुई है—

बुझ भजन तयें निकतल है शीरस गिरधारी ।

एकहि नगर बस माधव है जगिहर बढगारी ।

छाड़ कहुया शीर साँबर है काटल मधगारी ।

अचक्षण होएल अगल भरि ई अनि करिछ उपारी ॥

विद्यापति के संयोग गूंगार की अपूर्वता प्रयोगालय का चित्रण—गंगा-वर्णन में विद्यापति ने प्रयोगालय का बड़ी सुन्दर चित्रण को है । प्रिय में विपन्न होना पर राधा का गारा रस-भो दृष्ट करिने उसी उपायों से भावार्थ कर दिया है । कथन में ना के बाद गुन पान के पर पाव है । इस प्रसंग में दोनों चित्रण है कि पानी प्रमाणता की दृष्टि में व्यक्त भी नहीं कर सकी ।

नारी सौन्दर्य-वय सन्धि, सद्यस्ताता के चित्र, प्रथम दर्शन, प्रेमोत्कण्ठा, सखी-शिक्षा, मिलन, मान विदग्धविलास और विरह-इन विविध पक्षों की विस्तृत अभिव्यक्ति अपने साथ में की है।

शृगार रस की व्यञ्जना में दो पक्ष होते हैं—१ सयोग शृगार और २ वियोग शृगार। यहाँ विद्यापति के साथ में इन दोनों पक्षों की व्यञ्जना पर अलग-अलग विचार किया जा रहा है।

विद्यापति का सयोग-शृ गार

शृगार के सयोग-पक्ष में प्रथम दर्शन से लेकर मिलन तक के अनेक प्रसंगों की व्यञ्जना आती है। विद्यापति की सूक्ष्म दृष्टि उन सभी प्रसंगों की ओर गई है। वास्तव में विद्यापति सयोग शृ गार के ही कवि है और उनके काव्य में जितनी विस्तृत व्यञ्जना सयोग शृ गार की मिलती है उतनी वियोग शृ गार की नहीं। राधा और कृष्ण के अनेक भावोद्बोधक सयोग-चित्र विद्यापति की पदावली में इतनी सजीवता और मार्मिता से प्रस्तुत किये गये हैं, कि उनके पढ़ने से वे चित्र आँखों के सामने साकार हो उठते हैं। उन्होंने राधा-कृष्ण को परस्पर आलम्बन और आश्रय बनाकर वय सन्धि, द्विती वसत आदि शृ गारी के उद्दीपन विभावों और उनके साथ सचारी भावों तथा अनुभावों का रसानुकूल वर्णन किया है। इस वर्णन में मद का विशेष समावेश हुआ है

प्रथम मिलन और प्रेमोत्कण्ठा—विद्यापति के शृ गार-वर्णन में प्रथम-मिलन के मादक चित्रों की प्रचुरता है।

प्रथम मिलन का एक दृश्य द्रष्टव्य है—

“माधव पेखल रमनि सधान । घाटहि भेटल करत सिनान ॥

तनसुक सुबसन हिरदय लागि । जे पुरुष देखब सोइ कर भाग ॥

यहाँ रसोद्बोधन के लिए आलम्बन का उद्दीपक वर्णन नितान्त उपयुक्त बन पड़ा है। राधा के इस रूप को देखकर उद्बुद्ध कृष्ण के मनोभाव भी द्रष्टव्य हैं—

“आज मभु शुभ दिन भेला । कामिनी पेखल सनानक बेला ॥

तेइ उदसल कुचजोरा । पटलि बैसा ओल फनक कटोरा ॥”

×

×

×

×

“आज देखल धनि जाइत रे, मोहि उपजत रग ।”

विद्यापति की राधा में प्रेमोत्कण्ठा का बड़ा सुन्दर समावेश हुआ है। विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने विद्यापति को राधा का जो चित्र खींचा है, वह द्रष्टव्य है, “विद्यापति की राधा नवीना है, नवस्फुटा है, हृदय की सारी नवीन वासनाएँ पख फैलाकर उड़ना चाहती हैं, पर अभी रास्ता नहीं मालूम। कुतूहल और अनाभिज्ञता—वश वह जरा अग्रसर होती है, फिर सिकुड़े आँचल की ओट में अपने एकान्त कोमल घोंसले में फिर जाती हैं। नवीना का नया प्रेम जिस प्रकार मुग्ध, मिश्रित, विचित्र, कोतुक कुतूहल पूर्ण हुआ करता है, उससे इसमें कुछ भी कमी नहीं है।” प्रथम मिलन का एक चित्र और द्रष्टव्य है, जिसमें राधा के इस मुग्धा, नवीना और प्रेमोत्कण्ठापूर्ण स्वरूप की भाँकी के साथ-साथ शृ गार रस की पूरी सामग्री मिल जाती है—

मिल गये हैं धीसों में काग का रास्ता से लिया है बायीं में चातुर्य का यमा है हास की रेखा अक्षरों पर खेलने लगी है पृथ्वी पर आकाश का अन्तर्प्रकाशित हो उठा है—

सौन्दर्य धौवन कुछ मिलि पैल । अवनक पक्ष कुछ मोचन पैल ॥

अवनक चातुरी लज्जनहु हास । अरणीए चाँद करए परभास ॥

विद्यापति ने राधा की जो मूर्ति लकी है वह विश्व के भव्यतम सौन्दर्य को अपने में समेटे हुए हृदय को स्पर्श करने वाली और हृदय के सूक्ष्म तारों को भी झँल कर देने वाली है । राधा का एक और चित्र लीबिए । राधा का आधा आसन छिन्नक गया है आधे मुख तब हसी आकर रुक गई है आधे कुले हुये उरोज पर दृष्टि बँध गई है । मोठियों की भाँति झलकती हुई बन्त पंक्ति पर प्रभास जैसे अक्षर मिल गये हैं और वह मृदु भाषा में बातें कर रही हैं । उसे देखकर कृष्ण की आँखा कैसे पूरे उस देखते भी नहीं आता ।

आध आँखर कसि आध अवन हँसि आबहि नयन तरय ।

आध उरज हेरि आध आँखर भरि तन बरि बयबै अलग ।

इतन मुकुटा पाँति अक्षर मिलावत मुहु मुहु कहत कि माया ।

विद्यापति कह अछएखे बुझ एह हेरि-हेरि न पुरस आसा ॥

सौन्दर्य-चित्रण में विद्यापति ने प्राकृतिक उपायानों का सुन्दर प्रयोग किया है । राधा के बने कामे बाल झुलकर उरोजो पर बिखरे हैं उनसे उलझते हुए हार के मोठी ऐसे प्रतीत होते हैं मार्गो अन्तर्निहीन ताराओं का उदय सुमेरु पर्वत पर हुआ हो—

कुच कुच परसि बिजुर कुचि पसरल ता अस ज्ञायल हारा ।

अनि समेक ऊपरि मिलि ऊमल अब बिहीन सब तारा ॥

विद्यापति की राधा का यह चित्र अपनी आलीशानता और प्राकृतिक भव्यता के कारण सहस्रियों के मन लारी सौन्दर्य में लीन करने में पूर्णक्षम समर्थ है । कवि के कृष्ण के कम का ऐसे ही हृदयवादी चित्र प्रस्तुत किये हैं । कृष्ण के कमल के समान सुन्दर अरुण अश्रुमोहना के समान दीप्त नल वराम धारी लकीन कोपलों के समान कोमल तथा ललिमामय हृवेनिमा निर्मल बिम्बाकल के समान अक्षरोष्ठ कीर के समान नासिका अक्षर अक्षर पक्षी के लैरो के समान सुन्दर भव्य काली और पनी मुक्तल केरासि और मयूर पक्षी से बना मुकुट उनके इस रूप की एक सरल मॉडर्न कवि ने निम्नलिखित पवित्रता में रूपकातिथयोपिथ के माध्यम से बड़ी सहजता से चित्रित कर दी है—

कमल कुपल पर चाँदकभासा । ता पर छपजल तस्म तमासा ।

तापरि बैडलि बिजुरी सता । कालिंदी तब भीरे बलि आता ॥

साता सिंगर मुषाकर पाँती । ताहि मन बतलप अवनक भाँती ।

दिमल बिम्बकल कुवल बिबास । तापरि कीर कीर अब बास ।

तापर अँचल अँजल ओर । तापर ताँपनि हाँसल ओर ।

“कि कहव हे सखि आनंद और ।

चिर दिने साधव मन्दिर मोर ॥”

चिरकाल के बाद के मिलन से पूर्व के सारे दुख प्रिय के मिलते ही न जाने कहां चले गये । प्रिय के दर्शन से हृदय की सारी साधे पूरी हो गई — उसके आर्त्तिगन मे प्राप्त सुख से शरीर मे रोमांच हो आया और अधर-रस का पान कर वह विरह का सारा दुख भूल गई । निम्नलिखित पक्तियों मे राधा के इसी प्रेमोल्लास का चित्रण कवि ने किया है ।

दाहन वसन्त जत दुख देल । हरि मुख हेरइते सब दुख गेल ॥

पाप सुधाकर जत दुख देल । पिघा मुख दरसने तत सुख भेल ॥

यतहु आछल मोर हवयक साध । से सब पूटल हरि परसाद ॥

रसभ अलिंगने पुलकित भेल । अधर कपाने विरह दूर गेल ॥

प्रियमिलन के वर्णन मे राधा के प्रेमोल्लास की और भी सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है । प्रियमिलन का वर्णन करते-करते विद्यापति की राधा आनन्द गद्-गद् हो उठती है । वह प्रिय की प्रीति कह नहीं सकती । उस प्रीति की भावोल्लासमय भाँकी निम्नलिखित पक्तियों मे द्रष्टव्य है—

पियाक पिरीति हम कहइ नइ पार । लाख बयान बिहि न देखि हमार ॥

करे घर पिया मोर बइठावल कोर । सुगन्ध चन्दने तनु लेपल मोर ॥

आपनि माल तिमाल हिया से उतारि । कठे पहिरावल यतने हमारि ॥

फूल कबरी बाँधल अनुपाम । ताहे बेदयल चसाक दाम ॥

मधुर मधुर दिठि हेरय बयान । आनन्द जले परिपूरन नयान ॥

भनय विद्यापति इह परसग । धुनि भूतल कहइते रजनीक रग ॥

राधा के प्रेमोल्लासपूर्ण हृदय की वाणी यहाँ सहृदयों को भी रसात्मक करने मे समर्थ है । वह सखियों से अपने प्रिय-मिलन की कहानी कह रही है ‘प्रिय ने मुझे हाथ पकड़ गोद मे बैठाया और मेरे शरीर मे सुगन्ध और चन्दन का लेप किया ।

अपने हृदय की मालती माला उतार का बटे यत्नपूर्वक मेरे गले मे पहना दी । अनुपम रूप से मेरे लम्बे केश बाँध दिये, उसमे चम्पे की फूलों की माला लपेट दी, मधुर दृष्टि से मुख निहारने लगा, आनन्द से उसकी आँखें भर आई ।’ यह प्रसंग कहते हुए राधा भी रात के रस रंग मे भूल गई । यह रसरीति निश्चय ही अपूर्व है । विद्यापति के साथ मे इस प्रकार के प्रसंगों की ऐसी ही रसात्मक व्यञ्जना प्राय मिलेगी ।

शृंगार मे आलम्बन का चित्रण सौन्दर्य-वर्णन—शृंगार मे नायक-नायिका परस्पर आलम्बन होते हैं, अतः रस के उद्दीपन के रूप मे दोनों के रूप-सौन्दर्य का चित्रण शृंगार मे मिलता है । इस दृष्टि से जितनी सफलता विद्यापति को मिली है, उतनी हिन्दी के किसी अन्य कवि को नहीं । उनकी राधा तो अपूर्ण सृष्टि है । वह विलासकतामयी, किशोरी है । यौवन का ईषद उद्भेद हुआ है । रूप लावण्य की कीर्ति से वह दीप्त है । वय सन्धि के चित्रण मे कवि ने उसकी जो रूप रेखा प्रस्तुत की है, नितान्त मोहक है एक चित्र लीजिये वय सन्धि की अवस्था है शैशव और यौवन दोनों

झंघि घन गरजंत संतत भुवन बरसंतिमा ।

कंत पाहुन काम बाधन सधम जतसर हस्तिमा ॥

कुलित कतसत पात भुक्ति मयूर माघ मातिमा ।

मन बाहर डाक डाहुक फाटि जायत छतिमा ॥

तिमिर दिन भरि धोर यामिनि अघिर बिजुरिक पॉनिया ।

विद्यापति कह पइसे गबाधोष हरि किना दिन रतिमा ॥

इन पंक्तियों में बिरह की बड़ी कल्प व्यञ्जना हुई है। बिरहिणी का हृदय यहाँ जैसे चनीभूत पीका का भागार हो गया है। इसकी विशेषता यह है कि जब यहाँ एक ओर तो बर्षा के उद्दाम रूप की स्वाभाविक भीषी प्रस्तुत करने में सफल हुआ है दूसरी ओर बिरहिणी की व्यथा की मार्मिक अभिव्यक्ति की इन पंक्तियों में हुई है। साथ ही यहाँ कम सारे सार को अपनी घनघोर बर्षा से व्याप्तावित करत हुए मेघों का वर्णन और इस उद्दीपन से बढती हुई नियोग व्यथा का चित्र उतारने की प्राबल्यकता हुई है। कमि ने हृदयरस व्यथा के अनुकूल ही सधु और दीर्घ चरणों का प्रयोग एक ही पद में करके भावानुकूल छत्र योजना द्वारा बिरह की अतीव स्वाभाविक मार्मिक और कसारमय अभिव्यक्ति की है।

विद्योप-वर्णन में विद्यापति ने पञ्चभूत वर्णन और वाष्पमासा की पद्धति को भी अपनाया है। प्रकृति के वातावरण से उद्दीपन की यह व्यञ्जना द्रष्टव्य है—

मोर घिसा लखि गेल कुरि बैस ।

जीवन दएगेल छाल सनेस ॥

मास प्रसादु जगत नव मेघ ।

पिया बिसनेस रह्यो निरखेब ।

कौन पुरव लखि कौन सो बैस ।

करब माय तहाँ जीवन बैस ।

विद्योप की विभिन्न अवस्थाओं का चित्रण— विद्योप की विभिन्न अवस्थाओं के चित्र भी विद्यापति के काव्य में मिल जात हैं। बिरहिणी को जो वस्तुएँ समय के समय प्राप्त होने वाली थी वे ही अब उसकी विद्योगावस्था में बेचना की तीव्रता का कारण बन रही हैं। निम्नलिखित पंक्तियों में उद्दीपन की यही अवस्था चित्रित है—

जागन जान तए अजिक छतपए अपवन अति कतरोले रै ।

अनय बसंत हँवु रहु बर बैस जानल विधिप्रतिकूलै र ॥

प्रकृति के विभिन्न उपादानों द्वारा स्मरण रचा का चित्र भी द्रष्टव्य है—

कत दिन पुछब यह हाहाकार । कत दिन पुछब नुक नुक भार ॥

कर दिन खरि कतुय हव भेलि । कत दिन कमत भयर कब कैलि ।

बिरह में प्रिय-वर्णन की सामना ही बिरहिणी को जीवन रमने लगे हैं—

कत दिन पिय मोर पुछब बात । कबहु पयोवर बेडव हाव ॥

कत दिन धिद बेटाहव कोर । कत दिन यमोरय पुरव मोर ॥

इस प्रकार संयोग शृंगार के विविध पक्षों का सजीव और मनमोहक चित्रण विद्यापति की पदावली में मिलता है ।

विद्यापति का वियोग-वर्णन

सयोग की अपेक्षा, वियोग के वर्णन में कवि ने सक्षिप्तता से काम लिया है, परन्तु यहाँ कवि की वृत्ति कुछ अधिक अन्तर्मुखी है । सामान्य रूप से विद्यापति की पदावली में वियोग शृंगार की बड़ी सुन्दर और मार्मिक अनलकृत योजना पाई जाती है । एक चित्र लीजिए । कृष्ण चले गये हैं । वे क्या गये, राधा को तो सर्वस्व ही चला गया । स्वप्न में उमने देखा कि उसके हाथ से पारसमणि छूट गई, वह दूसरे के धन से धनवती हुई थी, जिसका धन था, उसके पास चला गया । गोकुल जिस चाद के लिये सदैव चकोर की भाँति देखा करता था, उसी चन्द्रमा की चोरी हो गई । निम्न-लिखित पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

सूतहु घलहु अपने गृह रे, निन्दइ बोलऊँ सपनाई ।

कर सौँघुटल पारसमनि रे, कोन गेल अपनाई ॥

गोकुल चान चकोरलरे, चोरी गेल चन्दव ।

बिघुडि चललि बुहु जोडी रे, जीव दइ धेल धधा ।

विरह की इस अनलकृत व्यञ्जना के लिये कवि ने लोक गीतों की धुनों का भी उपयोग किया है, जिससे पाठकों में विशेष कृष्णा जाग्रत करके विद्यापति विरह की सादृता और सघनता की स्पष्ट अभिव्यक्ति कर सके हैं । निम्नलिखित पक्तियों में लोक धुनि का ऐसा ही प्रयोग किया गया है, जिसमें वेदना अपने सघनरूप में व्यक्त हुई है—

लोचन बाए फेनाएल, हरि नहि आएल रे ।

सिव सिव जिवओ म जाये, आस अरुक्षायल रे ॥

मन करे तहें उडि जाइअ, जहा हरि पाइअ रे ।

प्रेम परसमनि जानि आनि उर लाइअ रे ।

वियोग वर्णन में प्रकृति का उपयोग —सयोग पक्ष में रूप चित्रण की आल-करि व्यञ्जना के अतिरिक्त वियोग वर्णन के अन्तर्गत प्रकृति का उपयोग विद्यापति ने प्रमुख रूप से उद्दीपन के रूप में किया है । उनके इस प्रकार के वर्णनों में कवि की निरन्तर जागरूकता सूक्ष्मदर्शिता और संवेदनशीलता का अच्छा परिचय मिलता है । प्रिय के दूर होने पर विरहिणी प्रिया के लिए भादों की काली रातें कितनी दारुण और भयावह हैं । उस समय उसका दुःख असीम हो जाता है । आकाश में बादलों का गर्जन प्रिय की रिक्तता के कारण भय उत्पन्न करता है । विद्यापति ने इस प्रकार के प्रसंगों में प्रकृति के विभिन्न उपादानों को विरहिणी के दुःख में लय कर दिया है । निम्नलिखित पक्तियों में वियोग शृंगार ऐसी ही व्यञ्जना द्रष्टव्य है—

सलि रे हमक बुसक नहि ओर ।

ई भर यावर, मात्र भावर, सून मरि मोर ॥

प्रत्यक्ष हुआ है किन्तु मूलतत्त्व सभी में सममग एक-से ही हैं।

सामान्यतया नायिकार्थे तीन प्रकार की मानी गई हैं—स्वकीया परकीया और सामान्या। इनमें सर्वाधिक महत्त्व स्वकीया का ही है क्योंकि जीवन रूप सीसारि का महत्त्व इसी में पाया जाता है। यही नायिका प्रधान रस की नायिका बनने की अधिकारिणी है। इस नायिका के बचकम से तीन भेद किये गये हैं—मुग्धा मध्या और प्रीड़ा। मुग्धा में लज्जाविषय और उत्कण्ठा की मूलता पाई जाती है। मध्या में दोनों तत्त्व समकोटिक होते हैं और प्रीड़ा में लज्जा की मूलता तथा उत्कण्ठा की अधिकता पाई जाती है। कुछ लोगों ने परकीया और सामान्या में भी इन तीनों भेदों की सम्भावना स्वकीर की है जो उचित नहीं कही जा सकती। कुछ लोगों ने मुग्धा के भी अंकुरित जीवन नबोड़ा और विभक्त नबोड़ा प्रकृत ज्ञात जीवन और अज्ञातजीवना ये भेद किये हैं। परकीया के विषय में भी मतभेद है। सामान्यतया इसके कथा और परोडा ये भेद मान गये हैं। मानुस्य ने १ भेद और माने हैं। किन्तु अनेक प्राचाओं ने धर्मव्यतिक्रम के अर्थ से परकीया के भेदों का विस्तार करना उचित नहीं समझा। नायक-प्रेम की दृष्टि से व्येष्टा कनिष्ठा ये भेद भी माने गये हैं। इनमें परोडा और सामान्या मुख्य रस की आलम्बन नहीं बन सकती कथा का मुख्य रस का आलम्बन बनना ऐच्छिक है। स्वकीया ही इस अधिकार को प्राप्त कर सकती है।

बचकम धर्म और कुण के आधार पर नायिका भेद का विभर्जन ऊपर बताया गया। इनके प्रवस्था भेद से छः प्रकार हो सकते हैं—स्वाभौन-वतिका वाचक सज्जा विहीनकृच्छिता उच्छिता कमहान्तरिता विप्रलम्भा प्रीयितपतिका और अभिसारिका। कुछ औरके के साथ यही भेद अधिकारित अपनाये गये हैं। इनके उपभेद भी किये गये हैं और उनमें एक एक मतभेद भी पाया जाता है। नायिकाओं के बचकम से भी कठिनय भेद किये गये हैं। इन नायिकाओं के परस्पर साकर्म्य से नायिका भेद की संख्या सहस्रों तक पहुँच जाती है।

संक्षेप में नायिकार्थे तीन प्रकार की होती हैं—स्वकीया परकीया और सामान्या। परकीया के दो भेद होते हैं—कथा और परोडा। कथा में स्वकीया के रूप में परिणत होने की सम्भावना रहती है परोडा में नहीं। धार्मिक दृष्टि से स्वकीया और कथा के प्रति प्रेम उचित होता है परोडा तथा सामान्या के प्रति नहीं। अतएव स्वकीया और कथा ही रस की आलम्बन मानी जाती है। स्वकीया के तीन भेद होते हैं—मुग्धा मध्या और प्रीड़ा। कथा केवल मुग्धा और मध्या ही हो सकती है। मध्याय धर्म के दिग्गम्य जाने में अविषय की नीना वा उत्सवधन नहीं करना चाहिये नहीं तो रस अभिनय को प्राप्त हो सकता है। परोडा वा मध्या के रूप में अनन्तर अधिक अनुचित नहीं होगा किन्तु प्रीडा के रूप में उगवा वर्जन केरा की सीमा तक पहुँच कर रस को नगिन कर सकता है। मुग्धा के बार भेद होते हैं—अज्ञात जीवन,

विरह की उन्माद दशा में विरहिणी पक्षियों से प्रिय के लिए अपना सदेश कहती है और उनसे सहानुभूति की इच्छा करती है—

‘के पतिया लेइ जाइत रे, मोरा प्रियतम पास ।

हिम महि सहस्र असह दुख रे, भले साश्रोन मास ॥

कभी वह पक्षियों को लालच देती है कि वे उसके प्रिय का सन्देश सुनायें—

काक भाप निज भाषह रे, फिअ आश्रोत मोरा ।

खीर भाड भोजन देव र, भरि कनक करोरा ॥

इस प्रकार विद्यापति ने विरह की अनेक परिस्थितियों का मार्मिक और स्वाभाविक चित्रण अपने काव्य में किया है और उनमें कवि की दृष्टि सर्वत्र लोक-रुचि और मनोविज्ञान के अनुकूल रही है ।

विद्यापति के वियोग-वर्णन की विशेषताएँ—विद्यापति भावनाओं सूक्ष्म द्रष्टा कवि थे । अतएव उनके काव्य में वियोग की सूक्ष्मातिसूक्ष्म व्यञ्जना भी देखने को मिलती हैं । इस दृष्टि से उनकी सबसे बड़ी विशेषता है—साकेतिक अभिव्यक्ति । नीचे की पक्तियों में उन्होंने केवल उद्दीपनों के वर्णन के माध्यम से विरह में कृशगान्त्री राधा का एक सजीव चित्र उपस्थित किया है—

चानन भेल विषम सारे, भूषन भेल भारी ।

अपनेहु हरि आएल रे, गोकुल गिरधारी ॥

एक सरि ठाढ़ि कदम तर रे पथ हेरति मुरारी ।

हरि बिन हृदय दगध भेल रे, सामर मेल सारी ।

विद्यापति के विरह वर्णन की एक और विशेषता है—आशावादिता । विरहिणी के लिए उसका दुख भी अमूल्य निधि है और वह उसे छोड़ना नहीं चाहती । प्रिय के आने की लालसा ही उसे जीवित रखे हैं, वही उसका आधार है । विरह की आशावादिता के उदाहरण ऊपर अवस्थाओं के चित्रों में दिये जा चुके हैं ।

कहीं-कहीं विरह-वर्णन में कवि ने तन्मयता की अपूर्वस्थिति का चित्रण किया है । राधा अपने प्रिय को याद करते-करते स्वयं ही माधव हो गई है । वह अपने ही गुणों पर लुब्ध हैं, अपने विरह में ही अपना शरीर जर्जर कर रही है । राधा की इस स्थिति का चित्रण निम्नलिखित पक्तियों में हुआ है—

अनुखन माधव माधव सुमरइत सुन्दरि भेलि मघाई ।

ओ निज भाव सुभाषइ अपने गुन लुब्धवाई ॥

माधव अपरख तोहर सनेह ।

अपने विरह अपन तन जजर जीवइत भेल सदेह ॥

विद्यापति संयोग काल के कवि हैं, इसीलिए वियोग-वर्णन में उनका हृदय अधिक नहीं रमा है । उनके काल में संयोग शृंगार की प्रधानता का एक कारण उनका राज्याश्रित कवि होना भी है । उनके काव्य में भावों तथा परिस्थितियों का उतना सूक्ष्म और हृदयग्राही वर्णन उतना नहीं मिलता, जितना संयोगकालीन विलास क्रीड़ाओं और भावों का । फिर भी विद्यापति की प्रतिभा और कला-कुशलता इस बात

में है कि जैसा कि ऊपर बिल्लाया जा चुका है उन्होंने कहीं कहीं वियोग के बड़े मार्मिक चित्र प्रस्तुत किये हैं। कहीं-कहीं तो विरह की अनुभूति परम उत्कर्ष को प्राप्त हो गई है और इस प्रकार के स्वप्नों में हमारा मन भावविभोर हुए बिना नहीं रहता जैसे कि ऊपर की अनुसृत माधव भावव सुमरत' धादि पंक्तियों में।

विद्यापति के अगार वर्णन की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

ऊपर विद्यापति के समय-वर्णन और वियोग-वर्णन का विस्तार से विवरण दिया जा चुका है। विद्यापति के अगार के इन दोनों पक्षों के वर्णन में कुछ सामान्य प्रवृत्तियाँ देखने को मिलती हैं। ये प्रवृत्तियाँ हैं—अति शृंगारिता छायी-रिक्ता और विनाशिता की प्रधानता और अपास्थान भावों की छाँड़ता। नीचे संक्षेप में इन पर विचार किया जा रहा है।

अतिशु शृंगारिता—विद्यापति के सबसे से एक बात यह है कि उन्होंने शृंगार वर्णन में मयीदा का ध्यान न रखकर उसका अति की सीमा तक और कहीं अस्सीमता की सीमा तक वर्णन किया है। उनकी इस प्रवृत्ति का परिणाम निम्नलिखित पंक्तियों से भी मिलता है। मागो के इनमें अपनी प्रमितापा की ही व्यञ्जना कर रहे हो—

निहि-बन्ध करल उहेस । विद्यापतिव मनोरथ सैस ॥

सयोग शृंगार के अन्तर्मत कवि की दृष्टि बार-बार बिलास केष्टाघा की ओर ही रहती है। भाव सौम्य की ओर नहीं। प्रथम मिलन के वर्णन में ही अति शृंगारिता की यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है। राधा की देखकर सति श्रीकृष्ण के मनोभावों का विवरण दृष्टव्य है—

‘भाव मजु मुन छिन भेला । कामिनि देखस धनानक बेला ।

तहँ उरसन कुछ कोरा । पलति बेला सोल कनक कयोरा ॥

निहि-बन्ध करल उहेस ।

॥

दूसरी ओर कृष्ण को देखकर राधा की यह बसा होती है—

‘जुनि जूनि मर कंजुष काटल बाहु बलया भाहु ।

कामावेन या कामतिरेक का इससे बढ़कर और क्या वर्णन हो सकता है कि छटीर फूल उठने से कधुकी फट जाये और बलम टूट जाये।

सयोग के विभिन्न प्रसंगों—बूटी गोक झोक सखी शिक्षा सखी-संभावन मिलन धादि—में जिस उद्दाम वादना से अत्यन्त प्रेमी प्रेमिकाधों का कामोत्तेजक वर्णन किया गया है वह भी शृंगार भावना की अति सूचित करता है। शृंगार का एक ऐसा ही अभ्यर्थाहित चित्र निम्नलिखित पंक्तियों में मिलता है—

डड़ परिम्वन पीड़लि मरने । कबरि धाएमेहुँ सखि कुछ जुने ॥

हुदि छिड़ि धाएल मोलिक हार । तिकुर लोहाएल मुरप पैवार ॥

गुम्बर कुछ लुग नल कल भरि । जनि गजकुम्भ बिहारल हरी ॥

अधर बसन बैलि जिह धोरा कपि । चाँद भंडल जनि राहुक सनि ॥

प्रमिसार और विरह्य बिलास धादि प्रसंगों में विद्यापति और भी भाव बढ़ गये हैं। सयोग-वर्णनों में उन्होंने कामधास्त की कोई बात कहने से छोड़ी नहीं है।

कुछ पदों में रति क्रीड़ा का अत्यधिक उद्दाम और युद्ध जैसा वर्णन भी उन्होंने किया है। यहाँ उदाहरण के लिए केवल दो पक्तियाँ दी जा रही हैं—

अम्बर खसल धराधर डलडल, धरती डगमग डोल ।

खरतर वेग समीरन सचर, चचरि न कह रोल ॥

वियोग-वर्णन में अतिशृंगारिकता के लिए कम स्थान रहता है और कुछ सीमा तक उसमें विद्यापति भावों की अधिक रक्षा कर सके हैं।

शारीरिकता और विलास की प्रधानता—विद्यापति के शृंगार-वर्णन (सयोग और वियोग दोनों पक्षों) में शारीरिकता और विलास की प्रधानता है, हृदय पक्ष गौण है वास्तव में विद्यापति की दृष्टि अन्तर्जगत की ओर कम और बहिर्जगत की ओर अधिक रहती है। परिणाम यह हुआ है कि शृंगार में प्रायः शरीर पर ही कवि की दृष्टि केन्द्रित रहती है। सयोग-वर्णन में तो स्पष्ट ही कवि शरीर और विलास को अधिक महत्व देता है। विद्यापति के काव्य में राधाकृष्ण का प्रेम रूप-लिप्सा जन्य है। विद्यापति की राधा कृष्ण के सौन्दर्य के कारण कामुकतावश आकर्षित होती है। विद्यापति ने वयसधि की अवस्था में ही राधा में काम का उदय दिखा दिया है—
‘सखि पूछब कैसे सुरति विहार ।’ राधा कृष्ण से मिलन-चित्रों में भी शारीरिकता और विलास की ही प्रधानता है। और कवि की दृष्टि सभी प्रसंगों में एका-एक कुचों पर जा पड़ती है और तदनुसार ही उसके राधा कृष्ण भी विलास और शारीरिक काम-भावना की प्रतिमूर्ति के रूप में हमारे सामने आते हैं। निम्नलिखित पक्तियों में राधा की विलास-चेष्टा नितान्त शारीरिक हो गई है—

लीला कमल भमर घर बारि । चमकि चललि गोरि चकित निहारि ॥

तँ भेल बेकत पयोधर सोभ । कनक कमल हेरि काहि न लोभ ॥

आधु नुकाइल आध उदास । कुच कुम्भे कहि गेल अप्पन आस ॥

से अब अमिल निधिदए गेल सदेस । किछु नहि रखलिन्ह रस परिसेस ॥

वियोग पक्ष में यद्यपि शारीरिकता कम है, परन्तु वहाँ भी यथास्थल मानसिक वेदना के स्थान पर शारीरिक काम-पीड़ा का चित्रण प्रायः मिलता है। एक पक्ति में विरह में शारीरिकता की प्रधानता इस प्रकार व्यक्त हुई है—

‘इह नव जीवन विरह मेंवाओव, कि करब से पिया गेहे ।’

भावों की सान्द्रता—सयोगपक्ष में कहीं-कहीं और वियोग-पक्ष में प्रायः भावों की सान्द्रता भी विद्यापति के शृंगार-वर्णन में पाई जाती है। यह सही है कि सयोग के प्रसंगों में कवि अमर्यादित हो गया है और उसमें शारीरिकता की भी प्रधानता है, परन्तु उसमें भी कवि ने अपनी सूक्ष्म दृष्टि और अद्भुत रस-प्रवणता का परिचय दिया है। विद्यापति का सयोग-शृंगार—सौन्दर्य-वर्णन, प्रथम मिलन और विलास श्रीङ्गार सबसे एक ऐसा गुण है जो पाठक को रसमग्न करने में पूरी तरह समर्थ है। इसीलिये सयोग के वर्णन में विद्यापति अप्रतिम स्थान के अधिकारी हैं। वियोग पक्ष में भी, जैसा कि ‘अनुखन माधव माधव सुमग्दत’ के प्रसंग में कहा जा चुका है, कवि ने तमयता की बड़ी मार्मिक व्यञ्जनाएँ की हैं।

उपसंहार बिद्यापति के शृंगार-वर्णन का निष्कर्ष

बिद्यापति के शृंगार-वर्णन के इस विवेचन से कवि की प्रतिभा का अनुमान सहज ही लगाया जा सकता है। शृंगार के दोनों पक्षों में जिस रूप में बिद्यापति ने उन्हें प्रहृत किया है, उन पर कोई आक्षेप नहीं किया जा सकता। शृंगार के आसम्भन रूप नायक-नायिका का वैसा हृदय-ग्राही चित्रण बिद्यापति कर सके हैं, ऐसा हिंदी में भ्रम्यत्र नहीं मिलता। उनके शृंगार में भावों की जो सान्द्रता प्रकृति का जो रंग रूप सौन्दर्य की जो छाना घीर पाठक को भाव विमोह कर देने की जो क्षमता मिलती है, वह उन्हें शृंगार-रस का कलाविभासी कवि प्रमाणित करने के लिये पर्याप्त है। 'गीत गोविन्द' के कर्ता वीरूप कर्षी जयदेव की भाषा में जो रस उनकी सरस्वती में विभासकला का जो कुतूहल और उनकी कविता-कामिनी में जो ह्रास भाव निहित है, वे सब अमिनत्र जयदेव कवि बिद्यापति में कहीं अधिक तीव्रता से प्रकटित हुये हैं। राधा और कृष्ण के सम्बन्धम सौन्दर्य चित्र और उनके समीप के मादक और मनोमुग्धकारी चित्र जैसे बिद्यापति में मिलते हैं जैसे न उनसे पूर्व और न उनके बाद ही चित्रित किये गये। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी के शब्दों में कहे तो उनकी पद्यावली में राधा और कृष्ण की जिस प्रेमसीला का चित्रण है वह अपूर्व है। इस वर्णन में प्रेम के चरीर पक्ष की प्रधानता अवश्य है पर इससे सहृदय के चित्र में विकार नहीं उत्पन्न होता बल्कि भावों की सान्द्रता और अभिव्यक्ति की प्रेयसीय सुनिता के कारण वह बहुत ही आकर्षक हो गया है।

कबीर की दार्शनिक विचारधारा

- १ भूमिका—निर्गुण सतसम्प्रदाय की उत्पत्ति उत्तरदायी परिस्थितियाँ
- २ कबीर का साहित्यिक व्यक्तित्व दार्शनिक पहले, कवि वाद में
- ३ कबीर की दार्शनिक विचारधारा समन्वय-साधना विभिन्न तत्त्वों का समावेश
- ४ उपसंहार कबीर-दर्शन की मूलवर्तिनी धारा

भूमिका निर्गुण सत सम्प्रदाय की उत्पत्ति उत्तरदायी परिस्थितियाँ

भारतीय इतिहास के मध्यकाल में भक्ति की लहर विभिन्न रूपों में सारे साहित्यिक और सामाजिक वातावरण को आच्छादित करती हुई समग्र उत्तर भारत में फैल गयी थी, जिसके प्रवर्तन का मुख्य श्रेय निर्गुण पंथी कवि कबीर को है, उसके पीछे एक लम्बी ऐतिहासिक और धार्मिक परम्परा है। कबीर के रूप में जो धार्मिक आन्दोलन प्रारम्भ हुआ, वह अपने युग की मध्यकालीन भारत की-एक ऐसी आवश्यकता थी, जिसका उद्देश्य था—इस अज्ञान और अंध परम्परा का निराकरण, जिसने एक ओर तो मुसलमानी धर्मान्धता को जन्म दिया था और दूसरी ओर शूद्रों के ऊपर सामाजिक अत्याचार को। उस समय का भारत राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक-सभी दृष्टियों से विघटन की ओर जा रहा था। कबीर के जन्म से पूर्व चौदहवीं शताब्दी के मध्य भाग में मोहम्मद तुगलक की ऊटपटांग शासन-व्यवस्था, दैनिक प्रकोप (दुर्भिक्ष), फीरोजशाह की धर्मान्धता और अत्याचारपूर्ण शासननीति और फिर तैमूर लंग का आक्रमण-इन सारी राजनैतिक परिस्थितियों ने मिलकर तत्कालीन भारत विशेषतः हिन्दुओं को अत्याचार और शोषण की जिस चक्की में पीस डाला था, वह कथा इतिहास के पन्नों पर उन घृणित अक्षरों में लिखी हुई है, जिन्हें मानवता सम्भवतः कभी भी धोकर साफ नहीं कर सकती। हिंदू धर्म और उनके अनुयायियों के लिए यह वह समय था, जबकि उनका सम्मान उनकी मर्यादा, उनके बाल बच्चे और उनकी धन-सम्पत्ति सभी कुछ अत्याचारी शासकों और नृशंस आक्रमणकारियों की लोलुप दृष्टि का शिकार बना हुआ था। सामाजिक क्षेत्र में सर्वत्र अस्तव्यस्तता और व्यस्तता आ गई थी और समाज में अनेक प्रकार के आडम्बर, कुप्रथाएँ और अन्धविश्वास प्रवेश पा रहे थे। इस प्रकार की परिस्थितियों में विभेद और संघर्ष उत्पन्न होना स्वाभाविक ही था और हिंदू मुसलमानों में यही विभेद सामाजिक अशान्ति का कारण बन रहा था।

इस प्रकार की सामाजिक और राजनैतिक परिस्थितियों ने तत्कालीन उत्तर भारत में एक ऐसा वातावरण पैदा कर दिया था जो धर्म के प्रति अविश्वास और साम्प्रदायिक

अनेकता तथा विधेय को जन्म दे रहा था। जिस युग में कबीर का आधिर्भाव हुआ उस समय के भारत धार्मिक क्षेत्र में अनेकमत मतान्तर प्रचलित थे और विभिन्न सम्प्रदायों के जटिल विधानों और उनके अनुयायियों की परस्पर विरोधी आचरणों की प्रपापुत्र में वास्तविक धर्म भावना का लोप हो रहा था। प्रचलित मतों की संख्या कमसे कम दस थी क्योंकि उस समय प्रत्येक धर्म के अन्तर्गत अनेक छोटे-छोटे सम्प्रदाय बन गये जो अपने को एक दूसरे से भिन्न समझते थे। नाथ पंथ और सम्प्रदाय जैन धर्म बौद्ध धर्म तथा वैष्णव धर्म का अन्तर तो था ही इनके अन्तर्गत भी सफ़ेद धर्म सम्प्रदाय और मतमतान्तर प्रचलित थे। एवं परशुराम चतुर्वेदी के शब्दों में उस समय के ये सभी मत मतान्तर अपनी डेढ़ पावस की ज़िबड़ी अलग पकाना चाहते थे और अपने साम्प्रदायिक नियमों के सामने दूसरों की ओर दृष्टिपात तक नहीं करते थे।

राजनैतिक सामाजिक और धार्मिक क्षेत्र में विष्णु कृतता और विजयन के इस युग में ब्रह्मपानी सिद्ध नामदेव और नाथपंथी योगियों ने सबसे पहले सम्मिलन की भावना का प्रचार करना प्रारम्भ किया था। इस दृष्टि से नाथपंथ का योगदान अविस्मरणीय रहेगा। ब्रह्मपानी सिद्ध सम्प्रदाय में विचार देने पर गुरु गोरक्षनाथ ने सिद्धों से पुष्पक अपने नये पथ को जन्म दिया और पतञ्जलि के उक्त मन्त्र ईश्वर प्राप्ति को लेकर हठवाग का प्रवर्तन किया। गोरक्षनाथ की हठमत्ता साधना ईश्वरवाद को लेकर नहीं थी अतः हिन्दुओं के साथ-साथ उसमें मुसलमानों के लिए भी पर्याप्त आश्रय था। फलस्वरूप ईश्वर को मिलाने का प्रयत्न करने वाला यह पथ हिन्दू मुसलमान दोनों के लिये एक समन्वय-साधना के रूप में प्रस्तुत हुआ। सब नाथपंथी सिद्धों और योगियों ने इस सुव्यवहारी विधि विधान पर्यन्तान तीर्थाटन आदि की निस्सारता का प्रचार किया और सामान्य अतस्मात्तना का मार्ग निराला। इसी समय मुसलमानों के सूफी मत ने भी प्रेममार्ग का प्रचारकर सम्मिलन की भावना को बाधित किया। उत्तम में उत्कृष्टीय धर्म भावना की विष्णु कृतता के सम्मिलन की भूमिका का भूला नार हिन्दुओं के वैराग्य और मुसलमानों के सूफी मत ने प्रस्तुत किया। कबीर ने नाथ पंथियों की भारतीय परम्परा को ग्रहण किया और उनमें सूफियों का प्रेममत्तन मिला कर अपना नया मार्ग निराला क्योंकि नाथपंथियों की साधना हृदय सूक्ष्म थी। धार्मिक रामचन्द्र गुप्त के शब्दों में निर्भुज मत्त सम्प्रदाय वैराग्य के ज्ञानवाच सूफियों के प्रेमवाद तथा वैष्णवों के सहिष्णुता और प्रपत्तिवाद को मिलाकर सिद्धों और योगियों द्वारा बनाये हुए रास्ते पर चल पड़ा। निगुन सत्त संप्रदाय की इसी समन्वय साधना की पूर्ण अभिव्यक्ति हम कबीर में भी मती है।

कबीर का साहित्यिक व्यवहार आदर्शमित्र पहले कवि बाद में

युग की इन परिस्थितियों की पुष्टभूमि में कबीर का वाच्य युगदृष्टा और जन्मनाथ कवि की काली व लय में हमारे सामने आता है। कुछ कविता कबीर का मध्य मही का कविता को उद्गम करने आती तथा विचारों को जगता तब पहुँचाने का माध्यम बनाया था। हमें मिला उसकी कविताओं में अधिर्भाव में वाच्य गीत और मन्दम प्रभाव हो गया है। डॉ. रामकुमार वर्मा के शब्दों में कहें तो "कबीर की

रचनाओं में सिद्धान्त का प्राधान्य है, काव्य का नहीं।" कबीर ने स्पष्ट ही अपने लक्ष्य की घोषणा निम्नलिखित शब्दों में की है—

हरिजी यहै विचारिया, साखी कहै कबीर ।

भोसागर में जीव है, जों कोइ पकड़ै तीर ॥

उनकी कविता 'गीत' नहीं 'ब्रह्म विचार' है और उसमें कवि की आत्मसाधना का सार भरा हुआ है। कबीर की निम्नलिखित पक्तियों में उनकी निम्नोक्ति द्रष्टव्य है—

आपही आप विचारिये, तब केता होइ अनद रे ।

तुम्ह जनि जानौ गीत है, यहु निज ब्रह्मविचार ।

केवल कहि समुझाइया, आत्म साधन रे ॥

कबीर ने अपने काव्य में इसी 'ब्रह्मविचार' की अभिव्यक्ति की है, अपनी आत्मसाधना का सारा सार भरकर, उसे अपने शब्दों द्वारा केवल प्रत्यक्ष कर देने भर की चेष्टा की है और इसी लक्ष्य के अनुकूल उनके काव्य में उनका दर्शन, उनके विचार पूर्णरूपेण प्रस्फुटित हुए हैं।

कबीर दर्शन समन्वय साधना

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, कबीर ने भारतीय ब्रह्मवाद के साथ सूफियों के भावात्मक रहस्यवाद-प्रेमतत्त्व हठयोगियों के साधनात्मक रहस्यवाद और वैष्णवों के अहिंसावाद और प्रपत्तिवाद का मेल करके अपना पथ खड़ा किया था और इस प्रकार उनके काव्य में तत्कालीन सस्कृतियों और विचारधाराओं के समन्वय का पूरा प्रयत्न किया गया है। किन्हीं किन्हीं विद्वानों के अनुसार तो कबीर में तत्कालीन विभिन्न साधना-परक सम्प्रदायों का अपूर्व संग्रह मिलता है। कबीर ने अपने समय में प्रचलित विभिन्न सम्प्रदायों की पर्याप्त चर्चा अपने काव्य में की है। अपने एक पद में उन्होंने बतलाया है कि जहाँ कहीं भी देखिये, प्रत्येक व्यक्ति हरि के वास्तविक रहस्य से परिचित जान पड़ता है 'छह दरसन' और 'छयानवै पाखड़' भी इसके लिए व्यग्र जान पड़ते हैं, परन्तु वास्तव में वे सभी कुछ भी नहीं जानते—सभी अज्ञान के गर्त में हैं—

आलम दुनो सबै फिरि खोजी, हरि बिन सकल अयाना ।

छह दरसन छयानवै पाखड़, आकुल किन्हूँ न जानां ॥

स्पष्ट ही इन पक्तियों में 'छह दरसन' से कबीर का तात्पर्य 'जोगी जगम सेवडे, वोध, सन्यासी सेस' से है और 'छयानवै पाखड़' का तात्पर्य 'दस सन्यासी, वारह जोगी, चौदह सेख वखान, अठारह ब्राह्मण, अठारह जगम, भुविस सेवडा जान' आदि विविध मत-मतान्तरों से है। कबीर की रचनाओं से यह बात स्पष्ट मालूम हो जाती है कि जोगी से नाथपथ, जगम से शैव सम्प्रदाय, सेवड से जैनधर्म, सन्यासी से बौद्ध धर्म, दरवेस से इस्लाम एवं ब्राह्मण से हिन्दू धर्म की ओर सकेत किया गया है। कबीर इन विभिन्न धर्म-सम्प्रदायों से पूर्णतः प्रभावित थे, यद्यपि उन्होंने इनका नितान्त नवीन और अपना मौलिक समन्वयात्मक दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है। उनके काव्य में भारतीय कर्मवाद एवं जन्मान्तरवाद में स्पष्ट आस्था दिखाई देती है, और कहीं-कहीं भाग्यवाद में

भी कही वे ऐसे विराट ब्रह्म की कल्पना करते हैं जिसकी सेवा में सूर्य चन्द्र बाहु, ब्रह्म शिव आदि भी प्रस्तुत रहते हैं तो कही भवतारबाध के अनुकूल विष्णु के रूप में ब्रह्म की कल्पना करते हैं। अग्यान्तरबाध कर्मबाध भाग्यबाध आदि के प्रतिरिक्त नाशपरिधियों की धोखसाधना जैमिनों की धार्ष्ट्या सहजमानियों की 'सहज' भावना मुसलमानों के एकेग्रवरबाध धीर सूफियों के भावात्मक रहस्यबाध आदि अनेक विचार धाराओं से समान रूप में प्रभावित दिखाई देते हैं। कबीर की इस प्रवृत्ति के सम्बन्ध में आचार्य कितिमोहन सेन ने कहा है कबीर की धार्म्यात्मिक झुकाव और आकांक्षा निस्वाद्यप्राप्ति है। यह कुछ भी छोड़ना नहीं चाहती इसीलिए यह प्रहमशील है वर्जनाशील नहीं। इसीलिए उन्होंने हिन्दू मुसलमान सूफी वैष्णव योगी प्रभृति सब साधनाओं को बोर से पकड़ रक्खा है।

कबीर की सम्बन्ध-साधना को विभिन्न मतमतान्तरों की विचारधाराओं का संग्रह कहना उचित नहीं है। उनके सम्बन्ध में यह नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने अनेक देश तथा विदेशी मतों और भावों से जो-जो अच्छा लगा उस-उसका संग्रह करके एक नया पंथ सजा दिया और यह भी बेमेल या उनके विचारों में किसी प्रकार की संगति और सामन्व्यस्य नहीं था। इस सम्बन्ध में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का निम्नलिखित वक्तव्य महत्त्वपूर्ण और उपयुक्त है 'यदि पौड़ी ढेर के लिए अपड़ और जुमाहा कबीर को भूलकर किञ्चित् धर्म और मनोनिवेश के साथ उनकी उच्छ्रियों का अनुशीलन किया जाय तो यह निश्चित रूप से स्पष्ट हो जायेगा कि उनकी साधना पद्धति सर्वथा असंगत सिद्धांतों का बेमेल बांधा ही नहीं है उसमें कुछ सामन्व्यस्य भी है और छार भी। यह कहना कि कबीरबाध कभी तो पक्षितबाध की ओर झुकते दिखाई देते हैं, कभी एकेग्रवरबाध की ओर कभी वे पौराणिक सगुण भाव से भगवान को पुकारते हैं और कभी निगुण भाव से भस्म में उनका कोई निश्चित तात्त्विक सिद्धांत नहीं था केवल अमरता प्रसूत है। आचार्य परबुरूपम चतुर्वेदी का कथन भी दृष्टव्य है, 'कबीर का सम्बन्धबाध तो किसी प्रकार का समझीता है और न भिन्न बाधों से जुनी हुई अच्छाइयों का समुच्चय भाव है। यह वास्तव में कोई बाध भी नहीं। यह एक प्रकार का सुमिश्र है जिस पर स्वयं कबीर साहब ने धमक किया है और जिस पर निरपेक्ष होकर विचार करने की सभी स्तुतम् है। कबीर की रचनाओं से स्पष्ट प्रतीत होता है कि उन्होंने सत्य के वास्तविक स्वरूप को समझने और दूसरों को उसे समझाने की चेष्टा की थी और उन्हें निश्चाय था कि अधिक मतभेदों को धरतला पूर्वक दूर किया जा सकता है लोगो में सम्मिलन की भावना उत्पन्न की जा सकती है।

यद्यपि कबीर की दार्शनिक विचारधारा का निर्माण करने वाले विभिन्न उपासना की दृष्टि से उनकी विचारधारा का विशेषण दिया जा रहा है।

भारतीय ब्रह्मवाद (वैवास्तविक और उपनिषदिक धार्ष्ट्यबाध) — अपने पंथ के लिए कबीर ने चाहे किसी से कुछ भी ग्रहण किया हो परन्तु उनका आधार भारतीय ब्रह्मवाद ही था। अतिशयोक्ति और उपनिषदों से वे बहुत अधिक प्रभावित जान पड़ते हैं उनकी 'राम' भावना भी भारतीय ब्रह्मभावना से सर्वथा भिन्न नहीं है। शीघ्र में अति

ग्रन्थों से कबीर को निम्नलिखित तत्त्व प्राप्त हुए थे— एकात्म अद्वैतवाद, ज्ञानतत्त्व, गुरुभक्ति और भगवद् भक्ति, अध्यात्मयोग, प्रणयोपासना और जन्मान्तरवाद । ये सारे तत्त्व वेदान्तिक और उपनिषदिक अद्वैतवाद के ही अनुकूल पड़ते हैं और कबीर ने इनके ग्रहण से उन्हें अद्वैतवादी कहना ही उपयुक्त ठहरता है । कुछ विद्वानों का मत है कि कबीर बाह्यार्थमूलक मुसलमानी एकेश्वरवाद या खुदावाद के समर्थक थे । यद्यपि यह कहना नितान्त असंगत प्रतीत होता है कि क्योंकि यह मान्य है कि कबीर बहुदेववाद के कट्टर विरोधी थे और मुसलमानी एकेश्वरवाद और हिन्दू बहुदेववाद में कोई तात्त्विक भेद नहीं है और इसीलिए कबीर को एकेश्वरवादी नहीं कहा जा सकता । कबीर की ब्रह्मभावना के अधिक स्पष्ट विवेचन के लिए यहाँ निम्नलिखित विचार करना आवश्यक है— (क) क्या कबीर एकेश्वरवादी थे ? (ख) कबीर ने वेदान्तिक और उपनिषदिक अद्वैतवाद की अभिव्यक्ति किस प्रकार हुई है, (ग) कबीर ने वैष्णव तत्त्व और (घ) कबीर के 'राम' का स्वरूप ।

क्या कबीर एकेश्वरवादी थे ?—ऊपर बताया जा चुका है कि कबीर की ब्रह्म भावना मुसलमानी एकेश्वरवाद से मेल नहीं खाती, क्योंकि कबीर बहुदेववाद के विरोधी है, जो मुसलमानी एकेश्वरवाद के ही समान है । डॉ० श्यामसुन्दरदास के शब्दों में, "स्थूल दृष्टि से मूर्तिद्रोही एकेश्वरवाद और मूर्तिपूजक बहुदेववाद में बहुत बड़ा अन्तर है, परन्तु यदि सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया जाये तो उनमें उतना अन्तर नहीं दीख पड़ेगा, जितना एकेश्वरवाद और ब्रह्मवाद में है, वरन् सारत वे दोनों एक ही हैं, क्योंकि बहुत से देवी-देवताओं की अलग-अलग भावना और सबके गुरु गोवर्धनदास एक ईश्वर को मानना एक ही वाद है ।" कबीर ने जिस विचार-शृंखला का प्रचार किया, वह न तो बहुदेववाद से ही मेल खाती है, न मुसलमानी एकेश्वरवाद से ही । मुसलमानों से ईश्वर-सम्बन्धी विश्वास का निचोड़ इस वाक्य में है, "लाइलाहे इल्लि-लाह मुहम्मद रसूलिल्लाह" जिसका अर्थ है 'अल्लाह का कोई अल्लाह नहीं, वह एक मात्र परमेश्वर है, और मुहम्मद उसका रसूल अर्थात् पैगम्बर या दूत है ।' कबीर ने मुहम्मद के दूतत्व को अस्वीकार करके स्वयं ही एकेश्वरवाद का खण्डन कर दिया है । इस्लाम धर्म की भाँति कबीर भी ईश्वर को एक मानते हैं, परन्तु उनके मानने में अन्तर है । इस्लाम की अल्लाह भावना में अल्लाह एकाधिपति शाहशाह और दयालु भी है, परन्तु कबीर के लिए ईश्वर वा ब्रह्म का यह स्वरूप केवल गौण है । उनका ब्रह्म एक व्यापक तत्त्व है, जिसका मुसलमानी भावना से अन्तर कबीर ने इस प्रकार प्रकट किया है—

मुसलमान का एक खुदाइ । कबीर का स्वामी रह्या समाइ ॥

कबीर के अन्यत्र भी मुसलमानी एकेश्वरवाद से अपनी ब्रह्मभावना का पार्थक्य प्रदर्शित किया है, जैसे निम्नलिखित पक्तियों में—

तुरफ मसीति देहरें हिन्दू, बुद्धभा राम खुदाई ।

जहा मसीति देहरा नाहीं, तह काकी ठफुराई ॥

वास्तव में कबीर की 'राम' भावना मुसलमानी एकेश्वरवाद से मेल न खाकर भारतीय ब्रह्मवाद के ही अनुरूप है । डाक्टर गोविन्द त्रिगुणायत के शब्दों में, "कबीर

की ब्रह्म-सम्बन्धी चारखा कदापि एकेश्वरवादी नहीं है। वह पूर्ववर्णन वैदिक धर्मतन्त्र के साथे में इसपर निकसी है। उसमें स्वान-स्वान पर एकत्व का जो प्राप्ति दिखलाई पड़ता है वह वैदिक धर्मतन्त्र के अनुकरण पर है। मुसलमान ईश्वर की साकार भावना स्वीकार करते हैं। कबीर की यह साकार भावना मान्य नहीं थी। उनका ब्रह्म इस्लामी खुदा के समान न तो सातवें प्रासमान में अपने सिंहासन पर भास्व है, उनके खुदा के समान न उसके मुख है न जो हाथ ही वह उपनिषद् के ब्रह्म के समान अनिर्बन्धीय तत्त्व रूप है। निम्नलिखित साक्षी में कबीर ने इसी अनिर्बन्धीय तत्त्व रूप ब्रह्म भावना की प्रतिष्ठा की है—

बाणी नुह भाबा नाहीं नाहीं रूप सकल ।

पुरुष वास ये पातरा ऐसा तल अनुप ॥

अतएव वेदों 'एक' तत्त्व के आधार पर ही कबीर को एकेश्वरवादी नहीं कहा जा सकता। क्योंकि एकत्व की भावना वैदिक धर्मतन्त्र की भी आधार धूमि है। इसी भावना के अनुसार कबीर भी ईश्वर के एकत्व की घोषणा करते हैं—'हम तो एक एक करि जाना ।

कबीर की ब्रह्म भावना और मुसलमानी एकेश्वरवाद में तात्त्विक अन्तर भी है। एकेश्वरवाद भीतिकवाद है वह भीचात्मा परमात्मा और बड़ बगवत-तीनों की पृथक्-पृथक् सत्ता मानता है। कबीर में यह भीतिक या बाह्यार्थवाद नहीं भी नहीं मिलता बल्कि स्वान-स्वान पर आधारवाद की स्पष्ट प्रकट मिलती है जो भारतीय ब्रह्मवाद के अनुकूल है। भारतीय ब्रह्मवाद कुछ आत्मतत्त्व अर्थात् चैतन्य के अतिरिक्त और किसी का अस्तित्व नहीं मानता। उसके अनुसार आत्मा भी परमात्मा ही है और बड़ बगवत भी ब्रह्म ही है। ब्रह्म ही बगवत में एक मात्र सत्ता है उसके अतिरिक्त सत्ता में और कुछ भी नहीं है। जो कुछ है ब्रह्म ही है। ब्रह्म ही से सब की उत्पत्ति होती है और अन्त में सब उसी में लीन हो जाते हैं। कबीर ने इसे इस प्रकार व्यक्त किया है—

पाणी ही हैं हिम मया हिम हूँ मया बिलस्य ।

जो कुछ वा तोई मया सब कुछ कह्य न जाय ॥

इस प्रकार कबीर को एकेश्वरवादी कहना नितान्त असंगत और अनुपयुक्त है।

कबीर में वैदिक और उपनिषदिक धर्मतन्त्र की प्रतिष्ठा—अपनी दार्शनिक विचारधारा में कबीर धर्मतन्त्र के समर्पक हैं और उन्होंने ब्रह्म के सम्बन्ध में सही प्रकार से विचार व्यक्त किये हैं जिस प्रकार वेदान्त और उपनिषदों में किये गये हैं। धर्मतन्त्र की भाँति ही कबीर ने आत्मा और परमात्मा की एका स्वीकार की है। कबीर के अनुसार जीवात्मा में परमात्मा तत्त्व प्रकट में विद्यमान है। निम्न लिखित बक्तियों में आत्मा-परमात्मा का बड़ी स्पष्ट व्यक्त हुआ है।

जल में कुछ न कुछ मैं जल है बाहिर भीतर पानी ।

पूरा-कु न जल जलहि समाना यह तल कप्यो गियानी ॥

ज्ञात-यौवना, नवोढा और विश्रब्ध नवोढा । मध्या और प्रौढा मे प्रत्येक तीन भेद होते हैं — धीरा, धीरा-धीरा और अधीरा । इनमे से प्रत्येक के ज्येष्ठा, कनिष्ठा तथा उन सब मे से, प्रत्येक के उत्तमा, मध्यमा और अधमा ये भेद और किये जा सकते हैं, जो अधिक महत्त्व नहीं रखते । परकीया रसाभास का आलम्बन होती है और सामान्या वासनावृत्ति का साधनमात्र । अतएव इन नायिकाओं का विशेष विस्तार आचार्यों को अभि-प्रेत नहीं है । परकीया के प्रति भावना अधिक तीव्र होती है और कतिपय धार्मिक सम्प्रदायों मे भगवत्प्रेम को परकीयाप्रेम के समकक्ष माना गया है । अतएव इस भेद का भी कतिपय आचार्यों ने विशेष विस्तार किया है और इसके भी भेदोपभेदों की कल्पना की है जो पीछे दिखलाई जा चुकी है । अवस्थाभेद से नायिकायें आठ प्रकार की होती हैं और दशाभेद मे तीन प्रकार की । यही नायिका भेद का सक्षिप्त परिचय है ।

जैसा कि बतलाया जा चुका है नायक-भेद मे अधिक जटिलता नहीं होती, क्योंकि एक तो पुरुष का स्वभाव ही ऋजु होता है, दूसरे समाज मे उसे अधिक बन्धनों का सामना भी नहीं करना पड़ता जिससे परिस्थितियों के वैषम्य के कारण उसकी प्रवृत्ति मे बहुरूपता आकर उसकी भेदोपभेद कल्पना को अधिक विस्तार दिया जा सके । यदि पुरुष मे कामप्रवृत्ति है तो सुरत के सम्भव हो जाने मे कोई सन्देह नहीं रह जायेगा जबकि इस विषय मे स्त्री परमुखापेक्षिणी होती है । अतएव सुरत-प्रवृत्ति के तारतम्य के आधार पर जो नायिका के मुग्धा इत्यादि भेद किये गए थे वे पुरुष मे सम्भव ही नहीं है । स्त्री के बहुविवाह का विधान न होने के कारण अपराध का प्रश्न ही नहीं उठता । अतः स्वकीया के धीरा धीरादि भेद भी पुरुष मे सम्भव नहीं होते और इसी के कारण अन्य सम्भोग-दुःखिता और 'मानवती' इत्यादि जो नायिकाओं के भेद किये गए हैं वे पुरुष मे हो ही नहीं सकते । पुरुष मे न तो स्वकीय 'परकीय' इत्यादि भेद सम्भव हैं और स्वाधीनपत्नीत्व, कलहान्तरित्व, विप्रलब्धत्व, खण्डितत्व इत्यादि भेद ही किये जा सकते हैं । शृंगार करके पत्नी की प्रतीक्षा भी पुरुष मे विशेष चमत्कारकारिणी नहीं होती और न पुरुष का अभिसरण ही विशेष कौतूहलाघायक होता है । अतएव वामकसज्ज और अभिसारक की भी कल्पना पुरुष मे नहीं की जा सकती । इस प्रकार नायिकाभेद के समान नायकभेद एक तो सम्भव नहीं है दूसरे यदि कहीं सम्भव भी है तो नायिका के अन्दर वही बात अधिक कौतूहल-वर्धक होती है । अतएव नायिकाभेद के अन्तर्गत उन भेदों को रखना अधिक उपयुक्त है । जब एक पक्ष के उस प्रकार के भेदोपभेद कर दिये तो दूसरे पक्ष के तदनुकूल भेद स्वतः ही हो जाते हैं । उदाहरण के लिए यह कहने पर कि नायिका प्रोपितपतिका है नायक की म्यति स्वतः स्पष्ट हो जाती है । इसी प्रकार अभिसारिका की परिभाषा दोनों रूपों मे की गई है—'जो कामपग्वश होकर या तो स्वयं अभिसरण करे या प्रियतम से अभिसरण करावे, दोनों का अभिसारिका कहा जाता है ।' इस परिभाषा मे पुरुषों के अभिसरण की भी बात आ गई । नायिका को

कबीर ने माया को किस प्रकार अनेक रूपों से वर्णित किया है— यह उनही निम्नलिखित पंक्तियों से जाना जा सकता है—

(क) तू माया रघुनाथ को लीसन बड़ी चलेइ ।

(ख) कबीर माया मोहनी जैसे मीठी खाइ ।

(ग) माया महा ठपिनि हम जानी ।

तिरगुन फाँस लिए कर जोसैं । जोसैं मधुरी जानी ॥

(घ) इक डाहनि मेरे मन बसै । निति उठि मेरे श्रिय को बसै ।

या डाहनि सरिका पीछे रे । निसिबिन मोहि नचाबे नचारे ॥

ब्रह्म की सत्यता और संसार के मिथ्यात्व की अभिव्यक्ति में कबीर ने भ्रष्टतन्त्र के अनुसार ही की है। संसार को वे 'चिराना देस' कहते हैं और मस्तर सरीर को 'कागज की पुकिया'। अर्थात् अनेक रूपों में भी जैसे पानी की बुबुबुओं प्रायः कासीन तारों के बबेने की उपमा देकर भी कबीर ने मनुष्य और संसार की नश्वरता बताई है। निम्नलिखित पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

(क) रज्जुना नहि बैल चिराना है ।

यह संसार कागज की पुकिया बूब पड़े घुल जाता है ॥

(ख) पानी केरा डुबडुबा भल मानुस की जात ।

बैलात ही छपि जाहिगे बसू तारा परमात्मा ॥

उपनिषदिक ज्ञानसत्य—कबीर उपनिषदों की वार्षनिक विचारधारा से भी परिचित और प्रभावित मानूम पड़ते हैं। उनके काव्य में कई बहोप्रसिद्ध 'तत्त्वमसि' धार्मिक सिद्धान्तों का कृत्र्म स्थान मिला है। साधक की आत्मा और परमात्मा की एकता की अनुभूति होने पर वह अपने ही को ब्रह्म समझता है और इस प्रकार ब्रह्म रूप हो जाता है। इस अनुभूति में 'अहम्' और 'त्वम्' दोनों ब्रह्मों का समावेश होता है। कबीर ने निम्नलिखित पंक्तियों में आत्मा-परमात्मा की इसी एकता की अनुभूति को बोझी की है—

(क) हरि मरिहैं ली हमझ मरिहैं । हरि न मरै हम काहें कू मरिहैं ।

(ख) तू तू करता तू भवा मुझ में रहो न हूँ ।

'श्रीमद्भगवद्गीता' के अनुकरण पर कबीर ने संसार को बिना बड़ के एक ऐसे बूझ के रूप में वर्णित किया है जिसमें बिना फूले ही फल भयते हैं और जो छायाधीन और पतियों से रहित होकर भी आठों बिसाहीं में फैला है। 'श्रीमद्भगवद्गीता' में संसार की तुलना एक बूझ से की गई है जिसकी जड़ ऊपर और छायाएँ नीचे फैली हुई हैं। 'गीता' का श्लोक इस प्रकार है—

ऋग्भुवस्य आत्ममयस्य प्राहुर्भगवत् ।

सम्भारित यस्य वर्णासि यस्तं वेद स वैदवित् ॥

कबीर ने इसी भाव को निम्नलिखित शब्दों में अभिव्यक्त किया है—

तरवर एक बूझ बिना ठाढ़ा जिह फूले फल लाये ।

शास्ता बस बसू नहि ताके तापस कमल बन गये ॥

कबीर ने अनेक स्थानों पर अद्वैतवाद की व्याख्या की है। वे सारे ससार में ब्रह्म की ओर ब्रह्म में सारे ससार को व्याप्त कहते हैं और दोनों में कोई अन्तर नहीं मानते। कबीर की ब्रह्मवादी विचारधारा की अभिव्यक्ति निम्नलिखित पक्तियों में भी देखी जा सकती है—

(क) खालिक खलक, खलक में खालिक, सब जग-रह्यो समाई ॥

(ख) इनमें आप आप सबहिन मैं, आप आप सू खेलैं ।
नाना भाँति घड़े सब भाँडे, रूप धरे धरि मैलैं ।

(ग) हम सब माँहि सकल हम मोहीं । हमयँ और दूसरा नहीं ॥
तीनि लोक में हमारा पसारा । आवागमन सब खेल हमारा ॥
खट दरसन कहियत हम भेखा । हमहि अतीत रूप नहि रेखा ॥
हमहीं आप कबीर कहावा । हमहीं अपना आप लखावा ॥

वेदान्त के प्रतिबिम्बवाद, कनक-कुण्डल न्याय और जल-तरंग-न्याय की अभिव्यक्ति भी कबीर ने की है। प्रतिबिम्बवाद के अनुसार ब्रह्मबिम्ब है, और नाना रूपात्मक दृश्य जगत उस ब्रह्मरूप बिम्ब का प्रतिबिम्ब है। कबीर कहते हैं—

खडित मूल विलास कहौ किम विगतह कीजै ।
ज्यू जल में प्रतिबिम्ब, त्यूँ सकल रामहि जाणीजै ॥

‘कनक-कुण्डल-न्याय’ के अनुसार जिस प्रकार सोने से कुण्डल बनता है, और उस कुण्डल के नष्ट हो जाने पर वह सोना ही रहता है, उसी प्रकार नाना-रूपात्मक दृश्य जगत की उत्पत्ति ब्रह्म से ही होती है और नष्ट होने पर वे ब्रह्म में ही समा जाते हैं। कबीर ने इसे इस प्रकार कहा है—

जैसे बहु कचन के भूषण, पे कहि गालि तवावहिगे ।
ऐसे हम लोक वेद के विछुरे सुनिहि माहि समावहिगे ॥

जल-तरंग-न्याय की अभिव्यक्ति निम्नलिखित पक्तियों में हुई है—

जैसे जलहि तरंग तरगनी, ऐसे हम दिखलावहिगे ।
कहै कबीर स्वामी सुख सागर, हसहि हस मिलावहिगे ॥

वेदान्तिक अद्वैतवाद में माया को आत्मा और परमात्मा की एकता में बाधक माना गया है। उसके अनुसार माया ही जीव को अम में डालती है और उसे परमात्मा से नहीं मिलने देती। जब तक जीव इस माया के जाल में फँसा रहता है, तब तक वह ब्रह्म का साक्षात्कार नहीं कर सकता। कबीर ने इसी विचारधारा के अनुकूल माया को मोहनी, ठगिनी आदि के रूप में वर्णित किया है। कबीर के अनुसार ससार का सारा दुख ही मायाकृत है। जो लोग माया में लिपटे रहते हैं, वे उस दुख में पड़े हुए भी उसे समझ नहीं सकते। इस दुख का ज्ञान उसी को हो सकता है जो माया के अज्ञान-रूपी आवरण को दूर कर चुका है। निम्नलिखित पक्तियों में कबीर ने इसी भाव की अभिव्यक्ति की है—

सुखिया सब ससार है, खावं अरु सोवं ।
दुखिया वास कबीर है, जागँ अरु रोवं ॥

मल्लि प्राचीनतम के बाद सबसे अधिक हाथ सिद्धों और नाचपंथी योगियों का है। सिद्धों में प्रारम्भ में वे सम्प्रदाय में ब्रह्मयान और सहजयान जो बाद में मिसकर एक हो गये थे। ब्रह्म-संन की प्रवृत्ति के प्रतिरिक्त कबीर ने सूर्यबाब ईशान्विभक्त ब्रह्म और रहस्यारमक अभिव्यक्ति की दार्शनिक प्रवृत्तियाँ इन सिद्धों से ही सहस्र की हैं। यही सिद्ध सम्प्रदाय प्रायेः चमकर नाच-पंथ में परिणत हो गया था। दार्शनिक प्राचीनतम के ऐतिहासिक क्रम में कबीर-पंथ को प्रथम हैन में नाचपंथी योगियों का बहुत कुछ हाथ था और कबीर पर पड़े हुए प्रभावों में नाचसम्प्रदाय का प्रभाव सबसे अधिक तीव्र और रहस्य है। कबीर ने इस सम्प्रदाय से भाषा और अभिव्यक्ति तो ग्रहण की ही दार्शनिक विचारधारा की दृष्टि से नाचपंथ की साधना पद्धति-हठयोग और उसके दार्शनिक सिद्धान्त भी कबीर ने पूर्णरूपेण स्वीकार कर लिये।

हठयोग की साधना-पद्धति के अनुसार योगी प्राणायाम की पूरक कुम्भक और रेचक क्रियाओं द्वारा प्राणों का संयमन करता है। इस साधना पद्धति में मनुष्य के शरीर के अन्दर मूलाधार स्वाधिष्ठान मणिपुर अनाहत विषुद्ध और आज्ञा—ये छ चक्र माने गये हैं जिनकी अनाहत विभिन्न इसी वाले कमल पुष्पों के समान हैं। इन छ चक्रों के ऊपर एक और चक्र है जिसे सहस्रारचक्र या सहस्र दल कमल कहा गया है। इन चक्रों के साथ ही मानव-शरीर में तीन नाड़ियाँ मानी गयी हैं जिन्हें सुषुम्ना इडा और पिंगला कहा गया है। इन नाड़ियों का मूल मूलाधार चक्र है। इस मूलाधार चक्र में कुम्भसिनी सुप्तावस्था में पड़ी रहती है। योगी अपनी साधना से कुम्भसिनी को ऊबुद्ध करता है जो कमल छ चक्रों की बेचती हुई सहस्रारचक्र में प्रविष्ट हो जाती है और तब योगी साधक को परम अयोध का साक्षात्कार होता है। इस साधना द्वारा योगी मन का संयमन करके ब्रह्म की अनुभूति करता है। कबीर ने इस साधना पद्धति को ही स्वीकार किया था और उनके काव्य में इसका अनेक स्थान-स्थान पर हुआ है। निम्नलिखित पंक्तियों में हठयोगियों के इस साधनात्मक रहस्यबाब की अभिव्यक्ति ही कबीर ने की है—

हिंडोलनां तहाँ भूले आतमरान ।

प्रेम भवति हिंडोलनां सब संतनि की विधान ॥

बंद दूर दोइ बंधन बंद नाभि की डोरि ।

भूले पंच पिपारियां तहाँ भूले जिय मोर ॥

× × ×

अरव अरव की रंग अमुनी मूल बल को धार ।

पट चक्र की पागरी जिवेनीसंग बाह ॥

सूरियों का भावार्मक रहस्यबाब प्रेम-संलग्न

कबीर के निम्न ज्ञानमार्ग विशेष रूप से भारतीय ब्रह्मवाद व अद्वैतवाद से इरीत ब्रह्म विचार में ज्ञान के साथ प्रेम का भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। इस सम्बन्ध में कबीर की विवेचना यह है कि सामान्य रूप से भक्ति या प्रेम का सम्बन्ध सगुण ब्रह्मोपासना से होता है जबकि कबीर ने निम्न ब्रह्मीपासना में प्रेम का योग किया

कवीर में वैष्णव तत्त्व—ब्रह्म की जा भावना वैष्णव धर्म में आगे चल कर विकसित हुई उसके तत्त्व भी कवीर में पाए जाते हैं। भगवान् के विविध वैष्णवी नामों जैसे राम हरि, गोविन्द, मुकुन्द, विष्णु आदि का कवीर ने स्वच्छन्दता से प्रयोग किया है। इसी प्रकार ब्रह्म के निर्गुण और सगुण दोनों रूप कवीर को मान्य प्रतीत होते हैं, जो वैष्णव धर्म का तत्त्व है। वैष्णवों के दूसरे तत्त्व-भक्ति, उपासना, माया आदि को भी कवीर ने ग्रहण किया है। माया के सबध में ऊपर कहा जा चुका है। भक्ति, उपासना आदि को भी कवीर ने स्वीकार किया है, जैसे निम्नलिखित पक्तियों में—

(क) कवीर सूता क्या करै, गुण गोविन्द कं गाइ ।

(ख) कवीर राम रिझाइ लै, सुख अमृत गुण गाइ ॥

(ग) लाली मेरे लाल की जित देखौ तित लाल ।

लाली देखन मैं गई मैं भी हूँ गई लाल ॥

सामान्य रूप से कवीर निर्गुण ब्रह्म के उपासक हैं, परन्तु कहीं-कहीं वे सगुण की भी स्वीकार करते प्रतीत होते हैं। निम्नलिखित पक्तियों में कवीर ने अवतारवाद में अपनी आस्था प्रकट की है।

महापुरुष देवाधि देव, नरसिंह प्रकट कियौ भगति भेव ।

कहै कवीर कोइ लहै न पार, प्रहिलाद उवारी अनेक बार ॥

कवीर के राम—ब्रह्म के लिए कवीर ने सर्वत्र 'राम' नाम का प्रयोग किया है, जिसकी दीक्षा उन्होंने गुरु रामानन्द से ली थी, परन्तु उनके 'राम' गुरु रामानन्द के 'राम' से भिन्न है। कवीर के 'राम' निर्गुण ब्रह्म हैं, दशरथ के पुत्र राम नहीं—

दसरथ सुत तिहुँ लोक बखाना । राम नाम का मरम है आना ॥

इस प्रकार कवीर ने सर्वत्र ब्रह्म को निर्गुण मानते हुए 'निरगुण राम निरगुण राम जपहुरे भाई' का ही उपदेश दिया है। उनके राम त्रिगुणातीत, द्वैताद्वैतविलक्षण, भावाभाव विनिर्मुक्त, अलख, अगोचर, अगम्य, प्रेम-पारावार, निर्गुण ब्रह्म हैं, सगुण ब्रह्म नहीं। वह घट घट में व्यापक है, अजर अमर और सर्वशक्तिमान् है। कहीं कहीं तो वे उसे निर्गुण और सगुण से भी परे कहते हैं। निम्नलिखित पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

सर्गुण की सेवा करौ, निर्गुण का करु ग्यान ।

निर्गुण सर्गुण के परे, तहाँ हमारा ध्यान ॥

कवीर के 'राम' का स्वरूप आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के शब्दों में इस प्रकार है, "वह (ब्रह्म विचार) किसी भी दार्शनिकवाद के मानदण्ड से परे है, तात्किक वहस से ऊपर है, पुस्तकी विद्या से अगम्य है, पर प्रेम से प्राप्य है, अनुभूति का विषय है, सहज भाव से भावित है।" कवीर का ब्रह्म निराला है, जैसा वह है, वैसा उसे कोई नहीं जानता, वह केवल अनुभव गम्य है—

जस तू तस तोहि कोइ न जान । लोग कहैं सब आनहि आन ।

हठयोगियो (नाथपथ) का साधनात्मक रहस्यवाद

कवीर की दार्शनिक विचारधारा के निर्माण में भारतीय ब्रह्मवाद और वैष्णव

विशेष तैयारी के साथ तथा जनसमाज की दृष्टि बचाते हुए अभिप्रेरण करना पड़ता है यह भेद उन्हीं में सम्मिल है नायक का समावेश उसमें स्वतः हो जाता है। यही कारण है कि भारतीय मनीषियों में नायिकाभेद के समान नायकभेद को अधिक महत्व नहीं दिया है।

काव्यसास्त्रीय दृष्टि से नायक के केवल चार भेद किये गये हैं। उत्तम बलितः शठ धीर वृत्तः। इन्हीं के अन्तर्गत अधिकांश नायिकाभेद का विभाजन या बांटा है। यह सब विस्तार शृंगाररस की दृष्टि से किया गया है। इसके प्रतिरिक्त सामान्य नायक भेद भी किया गया है। सामान्य नायक चार प्रकार का होता है—बीरोदात्त धीरोदात्त धीर सान्त धीर धीरसीसत। नायक के बिनय' इत्यादि कतिपय सामान्य गुण भी माने गये हैं बिनको कुछ सौम्य नायक-भेद के रूप में स्वीकार करते हैं। यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना आवश्यक प्रतीत होता है कि प्राचीन काव्य में स्त्री चरित्र का अधिक विकास नहीं हो पाया धीर नायक' का ही महान् कार्य में बौद्धात् माना जाता रहा। स्त्रीजाति तो रस में विषय मात्र ही रही। जब वह विषयी भी बहुत कम बनी है तब उससे यह सम्भावना ही नहीं की जा सकती कि वह महान् कार्य का धामय बन सकेगी। किन्तु यदि कहीं सम्भव हो धीर पुरुष के स्वान पर स्त्री को आधार मानकर काव्य रचना की गई हो तो बीरोदात्तादि भेदों का स्त्री के प्रसंग में भी निरूपण कर देने पर कोई अधिक हानि नहीं होती। इसके प्रतिरिक्त बिनय इत्यादि नायक-गुणों का नायिका के प्रसंग में भी विचार किया जा सकता है।

नायक धीर नायिका काव्य के मुख्य पात्र होते हैं। इसके कुछ प्रमुख पात्र भी होते हैं। ये नायक-नायिका के सहायक कहे जाते हैं। इनमें मुख्य हैं—पीठमर्ष किट विद्रूपक इत्यादि। इसी प्रकार शृंगाररस में नायिका की सभी धीर वृत्तों भी महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं। विमम्भकम्पा तथा प्रेमसंयोजन के लिए इनका बहुत बड़ा उपयोग है। प्रेम संयोजन के क्षेत्र में नायिका भी वृत्तों का काम करती है। उस अवस्था में उसे 'स्वयं वृत्त' भी कहते हैं। रस के आत्मजन का यही सनिष्ठपरिचय है।

उद्दीपन विभाव

वैसा कि बताया जा चुका है उद्दीपन के क्षेत्र में एक धीर तो नायिका के पुत्र तथा भेट्याएँ प्राणी हैं धीर दूसरी धीर प्रकृतिक सौन्दर्य भी उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत ही प्राणी है। साहित्य शास्त्र में स्त्रीजाति की भेट्याएँ का विस्तार पूर्वक वर्णन किया गया है। ये भेट्याएँ असह्यार नहीं जाती हैं। क्योंकि ये धामूपणों के समान ही सौन्दर्य को बढ़ाती हैं। इनकी संख्या रस है तथा इन्हें ३ भागों में विभाजित किया गया है। कुछ असह्यार पारोक्षिक विकार सब ही सीमित होते हैं। इनकी प्रगल्भ असह्यार नहीं हैं। कुछ असह्यार आत्मन्तर होते हैं। कुछ भेट्याएँ भाव के बाह्य ही प्रवृत्त हो जाती हैं जिन्हें प्रपन्न असह्यार कहा जाता है। धीर कुछ भेट्याओं के लिये बाह्य प्रपन्न धर्मेयुक्त होते हैं जिन्हें यत्न असह्यार रात कहते हैं। प्रगल्भ असह्यार

है। कबीर का यह यह प्रेम त्व सूफी साधको के भावात्मक रहस्यवाद या प्रेम तत्त्व से ग्रहीत है, जिसमे प्रेम और विरह की व्यापकता तथा विरह की प्रधानता रहती है। कबीर ने अपने काव्य मे निर्गुण निराकार ब्रह्म को अपना स्वामी मानकर और स्वय को उनकी पत्नी स्वीकार करते हुए ('मैं राम की बहुरिया' आदि उत्तियो द्वारा) आत्मा और परमात्मा के बीच मधुर दाम्पत्य-सम्बन्धो की प्रतिष्ठा की है। इन प्रसंगो मे प्रेम के विविध पक्षो की मार्मिक व्यञ्जना कबीर ने की है। निम्नलिखित पक्तियो मे सूफियो के इसी प्रेम तत्त्व का प्रभाव है—

(क) आषडिया झाई पडौं, पथ निहारि निहारि ।

जीभडिया छाला पड्या, राम पुकारि पुकारि ।

(ख) डुलहिनी गावहु मगलाचार ।

हमघरि आए हो राजाराम भरतार ॥

तन रत करि मैं मन रत करि हौं, पचतत्त बराती ।

रामदेव सगि भाँवरि लै हौं, मैं जोवन मैंमाती ॥

(ग) कैविरहनि कूँ मीचु दे, कं आपा दिखलाइ ।

आठ पहर का दाक्षणा, मोपे सह्या न जाइ ॥

इसी प्रकार आठ पहर कबीर ने अनेक स्थलो पर मधुर दाम्पत्य भाव की अभिव्यक्ति की है। कही वे पति-पत्नी के रूप परमात्मा और आत्मा के सयोगोत्प्लास का वर्णन करते हैं और कही-कही उनके विरह का और यह विरह-भावना ही वास्तव मे कबीर के प्रेम का मूल रूप है। इन सभी प्रसंगो मे कबीर मे सूफी प्रेमतत्त्व स्वीकार किया गया है।

कबीर की दार्शनिक विचारधारा को प्रभावित करने वाले अन्य उपादान

कबीर की दार्शनिक विचारधारा मे मुख्य रूप से जिन तीन उपादानो— भारतीय ब्रह्मवाद (वेदान्तिक और उपनिषदिक अद्वैतवाद तथा वैष्णव भक्ति), हठयोगियो की साधना और सूफियो के प्रेमतत्त्व का समावेश मिलता है, उनका सम्यक् विवेचन करने के बाद कुछ और ऐसे उपादान भी रह जाते हैं, जिनका आंशिक प्रभाव कबीर की दार्शनिक विचारधारा पर मिलता है। ये उपादान हैं—बौद्धधर्म, निरजन पथ और महाशब्दीय सत सम्प्रदाय। कबीर ने आर्य सत्य, बुद्धिवादिता तत्त्व की अनिर्वचनीयता और साम्यवाद आदि भावनाएँ बौद्धो से ग्रहण की हैं। महाराष्ट्रीय सत सम्प्रदाय मे नामदेव का नाम लिया जा सकता है, जिनकी अनेक बातो—अद्वैत का समर्थन, गुरु की महत्ता, मूर्ति पूजा पर व्यंग्य, जातिपाँति-भेद का विरोध आदि कबीर ने ज्यो की त्यो ग्रहण कर ली है। कुछ विद्वानो के अनुसार कबीर पर इस्लाम का प्रभाव भी मिलता है। पीछे कबीर की दार्शनिक विचारधारा की विवेचना मे यह दिखाया जा चुका है कि कबीर ने इस्लाम के एकेश्वरवाद को नहीं, भारतीय अद्वैतवाद को ही स्वीकार किया है। वास्तव मे कबीर ने इस्लाम की चर्चा उनकी रोजा-नमाज आदि व्यवस्थाओ के खडन मे ही की है। सिद्धान्त-प्रतिपादन मे नहीं।

गोचर बनाने का काम अनुभाव का होता है। नाट्यशास्त्र में अनुभाव की परिभाषा यह की हुई है—'यद्यपि वाचिक और शारीरिक अभिनय के द्वारा धर्म का अनुधारण किया जाता है इसीलिए वाणी और शरीर उपांग से समुक्त उस अभिनय को अनुभाव कहा जाता है। बदायककार ने लिखा है— सामाजिकों को स्थायी भावों का अनुभाव कराने वाले प्रविषय कटाक्ष इत्यादि जो कि रस को पुष्ट करने वाले होते हैं, अनुभाव कहलाते हैं। साहित्यदर्पणकार की परिभाषा इस प्रकार है—'धर्म धर्म के कारणों से उद्बुद्ध होने वाला तथा वहिर्भाव को प्रवर्धित करने वाला जो तत्त्व लोक में कार्यरूप होता है वह काव्य और नाट्य में अनुभाव कहलाता है। रसगंगाधरकर का कथन इस प्रकार है— जो तत्त्व स्थायीभाव के धर्म रूप में प्रसिद्ध हैं उन का व्यपदेश अनुभाव काव्य से होता है। यद्यपि इसकी व्युत्पत्ति है 'अनु' अर्थात् पश्चात् जिन का भाव' अर्थात् उत्पत्ति हो' अथवा जो अनुभाव करावें उन्हें अनुभाव कहा जाता है। सभी परिभाषाओं का सार यही है कि अनुभाव किसी स्थायीभाव की अभिव्यक्ति के लिए आते हैं और सामाजिकों में उसको अनुभवगोचर बनाते हैं। आखिर यह है कि सभी प्रकार के अभिनय अनुभाव के अन्तर्गत ही आते हैं।

मरठ मुनि ने सकेत दिया था कि अभिनय या तो वाणी से किया जाता है या शरीर से। साथ ही मरठ मुनि ने कई व्यपदेशों में अनुभाव का विवेचन भी किया। उनके करण और अणुभाव अनुभाव ही हैं। साथ ही वाचिक अभिनय के अन्तर्गत आता है। यदि वास्तव में ऐसा नाम तो रस-शास्त्र की रीति की हूबही से अनुभाव ही है। क्योंकि भाव की अभिव्यक्ति ही रस का मूल तत्त्व होता है और भाव की अभिव्यक्ति का माध्यम में अनुभाव ही होता है। अतः रस-शास्त्र में इसका विस्तार स्वाभाविक है। मानवत्त ने अनुभाव को चार प्रकार का माना है—काविक अर्थात् शरीर में किये जाने वाले अभिनय वाचिक अर्थात् वाणी के अभिनय आहार्य अर्थात् वेष्टभूषण से किये जाने वाले अभिनय और शारीरिक अर्थात् भेदन काव्य अभिनय। इनमें शारीरिक अनुभाव ही मुख्य है जिन पर पूरक प्रकाश डाला जायगा। सामान्यतया ये ही अनुभाव माने जाते हैं। इनका उपयोग अभिनय में रसमय पर किया जाता है किन्तु काव्य में जहाँ रसमय का अवसर नहीं होता इनके वर्णन से काम चलाना जाता है।

धारवाहक ने वाचिकानुभाव मल धारवानुभाव और बृहद् धारवानुभाव में संज्ञाएँ प्रदान की हैं। विनयुपास का भी नामकरण इसी प्रकार का है किन्तु उसमें चित्तारम्भानुभाव कहा गया है। कपयोस्वामी ने विभिन्न प्रकार से ही प्रकथन किया है। उनके अनुसार अनुभाव तीन प्रकार का होता है अर्थात् उद्भास्वर और वाचिक। उन्होंने शारीरिक भावों को सामग्री के पूरक स्वरूप दिया है। इन भावों ने अधिकतर धनकारों को अनुभाव के अन्तर्गत ले लिया है। कपयोस्वामी के वर्णन में कुछ महीनता है। उन्होंने मौह्यित धनकार के अन्तर्गत अनेक धारवानुभावों को उद्भास्वरानुभाव कहकर उनका वर्णन किया है।

तीन होते हैं—भाव, हाव, हेला । अथत्नज अलकार होते हैं—शोभाकान्ति दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, श्रीदार्य और धैर्य तथा यत्न । चेष्टायें १८ होती हैं जिनका नाम निर्देश निम्नलिखित कारिकाओं में किया गया है —

लीला विलासो विच्छित्तिर्विव्वोक किलकिञ्चितम् ।

मोहायित कुट्टमितं विभ्रमो ललितं मद ॥

विहृत तपन मीगध्य विक्षेपश्च कुतूहलम् ।

हसित चकित केलि

इन २८ प्रकार के अलकारों को कुछ आचार्य 'हाव' शब्द से अभिहित करते हैं क्योंकि इनमें पहला अलकार 'भाव तो सामान्य शब्द है और प्रायः समस्त रस-सामग्री के लिए उसका प्रयोग होता है । दूसरा अलकार 'हाव' है उसी के नाम पर इस समस्त वर्ग को हाव की सामान्य सजा से अभिहित कर दिया जाता है । प्रथम तत्त्व को प्रधान मानकर उसके आधार पर निर्देश कर देना एक सामान्य परम्परा है ।

यहाँ पर एक बात का ध्यान रखना चाहिए कि चेष्टायें दो प्रकार की होती हैं—एक तो वे चेष्टायें जो स्वभावतः प्रवृत्त हो जाया करती हैं और उनसे किसी प्रकार की भावाभिव्यक्ति नहीं होती । दूसरी प्रकार की चेष्टाये भावाभिव्यक्ति का साधन होती हैं । प्रथम प्रकार की चेष्टाओं को अलकार या हाव कहते हैं और दूसरी प्रकार की चेष्टाओं को अनुभाव । हाव या अलकार का उपयोग भाव को जागृत करना होता है, भाव को अभिव्यक्त करना नहीं । दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि आलम्बन की चेष्टायें अलकार या उद्दीपन में आती हैं और आश्रय की चेष्टायें अनुभाव में ।

इस विषय में प्रश्न यह है कि हाव को अनुभाव के अन्तर्गत लिया जाय या उद्दीपन के अन्तर्गत । आचार्य शुक्ल ने आलम्बन की चेष्टाओं को उद्दीपन के ही अन्तर्गत माना है । रामदहिन मिश्र ने प्राचीन आचार्यों के साक्ष्य पर यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि हाव या अलकार अनुभाव में ही आते हैं । कतिपय अलकार ऐसे अवश्य हैं जिनसे अनुभाव होने का भ्रम हो जाता है । अधिकतर नायिकाओं के अन्तःकरण का अनुराग भी नायको में रतिभाव जागृत करने का कारण बन जाता है । यह ज्ञान भी कि कोई प्रेमिका प्रेम में घुल रही है, प्रेमी के प्रेमभाव को उद्दीप्त करने में कारण हो जाता है । इस प्रकार भानुदत्त के अनुसार इन दोनों के सामंजस्य का भूत चेष्टायें जितने अंश में भावना जागृत करने का कार्य करती हैं उतने अंश में उद्दीपन के अन्तर्गत आती हैं और जितने अंश में भाव का भी अभिव्यञ्जन करती हैं उतने अंश में अनुभाव कहलाती हैं ।

अनुभाव

विभाव के द्वारा स्थायीभाव के विभावित कर दिये जाने के बाद उसे अनुभाव-

प्रकार के विकार उत्पन्न हो जाते हैं तब हमारी चेष्टाओं भी परिवर्तित हो जाती हैं। यह तो लोक की प्रक्रिया है। काव्य में किसी भाव को वास्वावगोचर बनाने के लिये तबनुकूल कल्पित परिस्थिति और तदनुकूल धारीक क्रियाओं के द्वारा विभिन्न मनोविकारों का प्रदर्शन इस रूप में किया जाता है कि वे मनोविकार वास्वाद प्रवर्तक हो जाते हैं। इन मनोविकारों को भाव की संज्ञा प्रदान की जाती है।

भरतमुनि ने इनके नामकरण का कारण यह सिद्धा है कि जिस प्रकार पुष्पो से तिनो को भावित या वासित कर जो लेस निकसा जाता है वही उन्हीं पुष्पों के भाव से अभिविहित किया जाता है। उसी प्रकार हमारे अन्तःकरण भी विभिन्न प्रकार के मनोविकारों से भावित या वासित कर दिये जाते हैं। अतएव इन्हें भाव कहते हैं। ये भाव कुछ मित्र, मन्त्र, तीक्ष्ण, अस्वादी, स्वादी इत्यादि अनेक प्रकार के हो सकते हैं। जो मनोविकार दूसरे मनोविकारों के द्वारा पोषित होकर स्थायित्व धारण करने की क्षमता रखते हैं उन्हें मनोवृत्ति या स्वादीभाव कहा जाता है और पोषक भावों को सञ्चारी भाव कहा जाता है। सञ्चारी का नामकरण इसलिये किया गया है कि वे स्वादी भावों में सञ्चारण करते हैं। इसी प्रकार विशेष रूप से चारों ओर से विचरण करने के कारण इन्हें व्यवहार्य भाव भी कहा जाता है।

भाट्टमहात्म्य में ३३ सञ्चारी माने गये हैं और ८ स्वादी। सञ्चारी भाव ती अभिव्यञ्जक तत्त्वों में ही पाते हैं और उनका वह रूप स्वादी भावों का पोषण करना ही होता है तथा स्वादी की अभिव्यञ्जना में विभाव और अनुभाव का सहामात्र प्रदान कर वे रससामग्री के अन्तर्गत ही जाने के अविकारी हो जाते हैं। सञ्चारी भावों की संख्या मुनि के निर्देश पर मिश्रित ही रही और इसमें कटाने बढ़ाने का साहस बहुत कम प्राचार्यों को हुआ। किन्तु फिर भी इसमें कभी-कभी कुछ कृति करने की चेष्टा की जाती रही। रसतरंगिणी में एक अतिरिक्त सञ्चारी क्रम मान लिया गया था जिसका अनुसरण बाद में शैव ने किया। किन्तु प्राचार्य सुलभ हैं इसे अवहित्व में अन्तर्भूत करके इसकी पृथक्ता का निराकरण कर दिया। कम्पोज़ेस्वामी ने भी इस संख्या को बढ़ाने की कुछ चेष्टा की किन्तु उनके अतिरिक्त सञ्चारियों की मान्यता प्राप्त नहीं हो सकी। महाँ पर यह भी ध्यान रखना चाहिये सञ्चारी का अर्थ है केवल सञ्चारी अर्थात् जिस भावों में स्वादी बनने की क्षमता नहीं होती उन्हें सञ्चारी कहते हैं। जो भाव स्वादी भी बन सकते हैं वे भी सञ्चारी होते हैं और एक रस में स्वादी का काम देते हैं तथा दूसरे में सञ्चारी बन जाते हैं। उदाहरण के लिये उरसाह और रस का स्वादी है किन्तु रति को पुष्ट करने की दृष्टि में सञ्चारी बन जाता है। वस्तुतः मनोविकार अगण्य हैं क्योंकि उनका सम्भव लौकिक प्रपञ्च में ही होता है। जिस प्रकार लौकिक प्रपञ्च की इयत्ता नहीं उसी प्रकार मनोविकारों की संख्या का भी निर्धारण नहीं किया जा सकता। किन्तु भावों की संख्या परम्परा मुद्रोक्त से ही बनी जाती है और मुनि वचन इसमें प्राप्त की धार्ति प्रायागिक माने जाते हैं।

सात्त्विक भाव

सत्त्व का अर्थ है समाहित मन । जब अभिनेता किसी भाव का अभिनय करता है तब उसे जो लोकानुभव हुआ रहता है उसके आधार पर अपने अन्दर वह उन्हीं भावों को समझने लगता है जिन भावों का वह अभिनय करना चाहता है । इस प्रकार जो भाव उसमें नहीं है उसको समझ लेना ही मन की समाहित अवस्था है । अभिनय तब तक ठीक नहीं हो सकता जब तक कि अभिनेता अपने को तद्रूप नहीं समझ लेता । अतएव सभी अनुभाव सात्त्विक ही होते हैं । किन्तु कुछ भाव ऐसे होते हैं जिनका उद्भव बिना बाह्य प्रयत्न के सत्त्व मात्र से हो जाता है । उन्हीं अनुभावों को सात्त्विक अनुभाव की संज्ञा दी जाती है । सात्त्विक का अर्थ है केवल सत्त्व से उद्भूत । दशरूपक प्रतापरुद्रीय इत्यादि में इसी मत का समर्थन किया गया है । सत्त्व का एक अर्थ यह भी है कि मन की रजोगुण तथा तमोगुण से अस्पृष्ट अवस्था जबकि शुद्ध सत्त्व की ही सत्ता शेष रह जाती है । इसकी रस के लिये नितान्त आवश्यकता है यह बात सभी लोग स्वीकार करते हैं ।

इन सात्त्विक भावों की संख्या ८ है—स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च, स्वरभङ्ग, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु और मूर्च्छा । इनके विषय में एक प्रश्न यह उठाया जाता है कि इन्हे अनुभावों में सन्निविष्ट किया जाय या सञ्चारी भावों में । भरत ने ८ सात्त्विकों की संख्या पृथक् करके ४९ भाव बतलाये हैं—३३ सञ्चारी, ८ स्थायी और ८ सात्त्विक । अतएव रूपगोस्वामी का सात्त्विकों को अनुभाव और सञ्चारी भाव दोनों से पृथक् स्थान देना उचित ही है । किन्तु यदि इन्हे एकत्र सन्निविष्ट करना अभीष्ट ही हो तो बहुमत इन्हे अनुभाव के अन्तर्गत मानने के ही पक्ष में है । पण्डितराज अश्रुपातादि को अनुभाव कहते हैं । अभिनवगुप्त ने भावों की संख्या ४९ रखते हुए भी सात्त्विकों को अनुभावों के अन्तर्गत ही रखा है । वस्तुतः यही उचित भी है । वस्तुतः ये मनो-विकार नहीं मनोविकार का कारण ही हैं जो कि अनुभावों का क्षेत्र है सञ्चारी भावों का नहीं ।

भाव

रस सिद्धान्त भावों पर ही आधारित है । साध्य भाव ही होते हैं, इतर तत्त्वों का उपादान भावों की सिद्धि के लिये ही होता है । हमारी चित्तवृत्तियाँ प्रशान्त महासागर के समान शान्त तथा अविशुद्ध बनी रहती हैं । किन्तु जिम प्रकार वायु के आघातों से समुद्रतल-आलोडित विलोडित हो जाता है उसी प्रकार बाह्य-सवेदनो से हमारे चित्त में भी विकार उत्पन्न हो जाते हैं और हमारा मन ठीक उसी प्रकार का नहीं रहता जो उसका स्वाभाविक रूप होता है । लोक में बाह्य परिस्थितियों से हमारे अन्तःकरणों में जो आलोडन-विलोडन होता रहता है वह कभी तो द्रवणशीलता के रूप में होता है कभी विक्षोभ के रूप में और कभी विस्तार के रूप में । इस प्रकार प्रशान्त मन को विकार की ओर ले जाने वाली परिस्थितियाँ होती हैं । जब इस

अलंकार-सम्प्रदाय

- १ अलंकार
- २ पूर्वोक्त
- ३ अलंकार की व्युत्पत्ति और लक्षण
- ४ अलंकारों की संख्या
- ५ अलंकारों का वर्गीकरण
- ६ पाश्चात्य साहित्यशास्त्र में अलंकार-विशेषण
- ७ उपसर्ग

उपसर्ग

वामन ने काव्य की आत्मा के अनुसन्धान का सूत्रपात किया था और तब से इस विद्या में अनेक लब्धप्रतिष्ठ आचार्यों ने अपनी-अपनी दृष्टि से विभिन्न तत्त्वों को काव्यात्मा के रूप में प्रतिष्ठा प्रदान की। इसी आधार पर विभिन्न सम्प्रदायों का प्रवर्तन हुआ। यह कम ११वीं शती तक समय तीन सौ वर्ष चला रहा। इसी के अन्तर्गत वामन रीति-सम्प्रदाय के प्रवर्तक बने और आनन्दवर्धन ध्वनि-सिद्धान्त के। श्रुतक ने बहोक्ति-सम्प्रदाय का प्रवर्तन किया तथा छेमेन्द्र ने औचित्य-सम्प्रदाय की प्रतिष्ठा की। भरत ने जिस रससिद्धान्त की मान्यता प्रदान की थी उसकी महत्ता काव्य के क्षेत्र में भी अक्षण्य रूप से स्वीकृत की जाती रही तथा आनन्दवर्धन के द्वारा रसध्वनि को ही काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकृति प्रदान कर देने पर साहित्यमर्मज्ञों ने उसकी महत्त्व और अधिक बढ़ गया तथा धार्ये चलकर विश्वनाथ इत्यादि के द्वारा उसको काव्यजीवन के रूप में मान्यता प्रदान की जा सकी। किन्तु अलंकार को 'काव्य की आत्मा' कहने वाला सम्भवतः कोई आचार्य नहीं है। धार्ये चलकर जब काव्यात्मभूत समस्त तत्त्वों का आकलन किया जाने लगा तब अलंकार के महत्त्व को देखते हुए विशेषकों ने इसे भी एक सम्प्रदाय के रूप में स्वीकार कर लिया।

सम्प्रदायक्यता देने वाला और आत्म-तत्त्व के रूप में स्वीकार करने वाला कोई एक आचार्य न रहा हो किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि अलंकारसिद्धान्त अति प्राचीन है। इसने मेककी और पण्डितों को जितना अपनी ओर आकृष्ट किया है और काव्यविशेषकों में यह सिद्धान्त जितनी अनिवार्य आवश्यकता बन गयी है उतना प्रसार सम्भवतः किसी भी सम्प्रदाय का नहीं हो सका। इसका सबसे बड़ा

उपसंहार

ऊपर रस सामग्री का जो सक्षिप्त परिचय दिया गया है उससे स्पष्ट है कि रसास्वादन में मूल कारण तो केवल स्थायी भाव ही होते हैं किन्तु एकमात्र स्थायी-भाव स्वसत्तामात्र से ही आस्वादगोचर नहीं हो सकते। उनके प्रदर्शन की आवश्यकता होती है। उसी के लिये आश्रय और आलम्बन की कल्पना की जाती है और उसके प्रभाव का अभिनय भी इसी उद्देश्य से किया जाता है। यह सब रससामग्री है जिसकी नियोजना कुशलता से करने पर ही काव्य उपादेय हो सकता है। कभी-कभी रस का कोई एक अंग ही प्रमुखता पा जाता है। तब इतर अंगों का आक्षेप करके रसास्वादन की सामग्री पूरी की जाती है। जब कोई सञ्चारी भाव ही अधिक उद्भूत हो जाता है तब रस की पूर्ति नहीं होती और उस भाव की ही ध्वनि कही जाती है। भाव सन्धि इत्यादि अवस्था में भी आस्वाद्य होती है यही रस सामग्री का सक्षिप्त परिचय है।

इसके उत्तर में यह पूछा जा सकता है कि उपमा भी क्या करते हुए काव्य को प्रसङ्ग किया करती है। यदि इसके उत्तर में यह कहा जाय कि उपमा तो सादृश्य की स्थापना करके काव्य को प्रसङ्ग करती है तो रस के विषय में भी कहा जा सकता है कि रस काव्य को सरस बनाकर प्रसङ्ग करता है। वास्तव यह है प्राचीनों के मत में रसकार काव्य के उन सभी तत्वों के कह सकते हैं जो काव्य में काव्यत्व का सम्पादन करते हैं। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि यद्यपि अलंकार को काव्य की भासा कहने वाला कोई आचार्य नहीं हुआ किन्तु प्राचीन आचार्यों में अलंकार को सामान्यतः मानकर एक प्रकार से अलंकार की काव्यात्मता प्रतिपादित ही कर दी थी। अतः अब इन प्राचीनों को हम अलंकार सम्प्रदायवादी कह सकते हैं। अलंकार-सम्प्रदाय के आचार्य हैं—भामह, वज्जी, लघुभट और वल्लट।

भामह ने अलंकार की परिभाषा नहीं दी है किन्तु काव्य में अलंकार के महत्त्व को स्वीकार किया है। उनका कहना है कि बनित का मुख कितना ही स्मयान् हो किन्तु बिना आभूषण के अच्छा नहीं लगता। इसके अतिरिक्त उन्होंने अनेक 'अलंकारमयी वाणी की प्रशंसा की है —

‘अधाम्यसम्बन्धं च सारलंकारं सवालमम्’

अलंकारबद्धधाम्यम् धर्म्यं व्याख्यमनाकुलम् ।

भामह ने काव्य परिभाषा बनाने की चेष्टा नहीं की। किन्तु प्राचीनों की मान्यता पर प्रकाश डालते हुए लिखा है कि कुछ लोग स्पष्ट इत्यादि अर्थालंकारों में ही काव्यत्व मानते हैं। इसके प्रतिपक्ष दूसरे लोग शब्दों की व्युत्पत्ति को ही अलंकार कहते हैं और काव्यत्व को अश्रवण ही मानने के पक्षपाती हैं। किन्तु भामह के मत में काव्यत्व उभयपक्ष (शब्दार्थोभयगत) होता है। स्पष्ट ही है कि भामह यहाँ पर साधारण लघु और धर्म को काव्य नहीं कह रहे हैं अपितु अलंकार और अर्थालंकार को ही काव्यत्व का व्यवर्तक मान रहे हैं। भामह ने अलंकारों का विवेचन ही सर्वाधिक विस्तार के साथ किया है और रस को भी अलंकारों के अन्तर्गत ही रखने की चेष्टा की है। इनके अतिरिक्त सभी अलंकारों का मूलतत्त्व अतिशयोक्ति या वक्रोक्ति को मानकर उनी को कर्कश का शास्त्र बतलाया है। इन तथ्यों से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि भामह अलंकारवादी आचार्य थे और ये अलंकारों को ही काव्य का व्यावर्तक धर्म तथा दूसरे शब्दों में काव्य का जीवन मानते थे।

वज्जी ने अलंकार की परिभाषा करते हुये लिखा है—‘वाक्ययोगालंकारक धर्मों को अलंकार कहते हैं। वज्जी के मत में जितने भी वाक्य योगालंकारक धर्म हैं वे सब अलंकार ही बने माने के अधिकारी हैं। सर्व प्रथम वज्जी ने वाक्य के दो धर्म बतलाये हैं और उसके गुणों का भी विवेचन किया है। उनको भी वज्जी अलंकार ही कहते हैं —

— वेदिकधर्मविभागावेक्यता प्राणमयिता धर्माद् गत्ये हो जाने के विभाग के विषय हुए अलंकार बतलाये गये हैं। इनके अतिरिक्त वज्जी ने स्पष्ट कहा है —

प्रमाण यही है कि प्रारम्भिक चरण में अनेक शताब्दियों तक अलंकारशास्त्र काव्य-शास्त्र का पर्याय माना जाता रहा है और अधिकांश ग्रन्थों का नामकरण 'अलंकार' के नाम पर ही हुआ है। ध्वनिसिद्धान्त के प्रवर्तन के पहले काव्यशास्त्र के ५ महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं—भामह का 'काव्यालङ्कार', दण्डी का 'काव्यादर्श', उद्भट का 'काव्यालङ्कारसारसंग्रह', वामन की 'काव्यालङ्कार-सूत्रवृत्ति' और रुद्रट का 'काव्यालङ्कार'। इनमें दण्डी के काव्यादर्श को छोड़कर शेष सभी पुस्तकों के नामकरण में 'अलङ्कार' शब्द का प्रयोग किया गया है। इतना ही नहीं अपितु अलंकार के महत्त्वव्यापन में भी ये आचार्य कभी पीछे नहीं रहे। ध्वनिसिद्धान्त के प्रवर्तन के बाद काव्यशास्त्र एक रूप से प्रतिष्ठित और व्यवस्थित हो गया। किन्तु उसके बाद भी पीछे-वर्ष जैसे आचार्यों ने यह प्रतिपादन करने में सकोच नहीं किया कि जो लोग काव्यत्व को अलंकारहीनता में भी स्वीकार करते हैं वे बड़े साहसी हैं और वे अग्नि को भी उष्णताहीन मान सकते हैं। आशय यह है कि अलंकारसम्प्रदाय को चाहे किसी एक आचार्य ने आत्मा के रूप में मान्यता दी हो या न दी हो इतना निश्चय है कि काव्य में इसकी अनिवार्यता स्वीकार करने वाले अनेक आचार्य हुए हैं और इनकी महत्ता से तो कभी किसी को मतभेद हुआ ही नहीं। यह सम्प्रदाय सर्वाधिक प्राचीन है और साथ ही सर्वाधिक व्यापक भी।

पूर्ववृत्त

'अलंकार' का इतिहास काव्यशास्त्र के प्रवर्तन के बहुत पहले प्रारम्भ हो गया था। सर्वप्रथम निरुक्त और निघण्टु में अलंकार की छाया दिखाई देती है। इन ग्रन्थों की रचना भाषा की दृष्टि से वेदों का अध्ययन करने के मन्तव्य से हुई थी। इनका सम्बन्ध काव्यशास्त्र से बिल्कुल नहीं था। भाषा के प्रसंग में ही वैदिक उपमा का अध्ययन निघण्टु में किया गया है और उसके १२ भेद किये गये हैं। निरुक्त व्याख्या परकग्रन्थ है जिसमें मास्क ने सभी प्रकार की उपमाओं के उदाहरण वेदों से प्रस्तुत किये हैं। पाणिनि भी व्याकरण के ही आचार्य हैं और उन्होंने भाषा का व्याकरण की दृष्टि से अध्ययन प्रस्तुत किया है। उन्होंने अनेकश उपमा के अङ्गो उपमा (उपमान) उपमेय वाचक शब्द और सामान्य (धर्म) शब्दों का प्रयोग किया है। तद्धित, कृदन्त, समास, स्त्री प्रत्यय इत्यादि का उपमा पर क्या प्रभाव पड़ता है इस सब का विस्तृत विचार पाणिनि ने अपने व्याकरण में किया है। आशय यह है कि पाणिनी के समय तक 'उपमा' का पूर्ण विकास हो गया प्रतीत होता है। कारणों ने अलङ्कारसाहित्य के इतिहास में लिखा है कि रुद्रदामन के शिलालेख में गद्य और पद्य को अलङ्कृत करने की बात कही गई है। इसके अतिरिक्त राजशेखर काल्पनिक विवरण में कतिपय अलङ्कारिकों के भी नाम दिये हुए हैं जिनमें अनुप्रास के आद्य आचार्य प्रचेतायन, यमक के चित्राङ्गद, शब्दश्लेष के शेष, वास्तव के पुलस्त्य, उपमा के श्लोकयान, अतिशयोक्ति के पाराशर, अर्थश्लेष के उतत्थ और उभयालङ्कार के

कुवेर धर्मकारसास्त्र से सम्बन्ध रखते हैं। कहा नहीं जा सकता कि राजसेनर के इस वर्णन का आशय क्या है और इसमें सत्य का अंश कितना है। इसी विषय में नाट्यशास्त्र के प्रवर्तक भरत और रस के प्रवर्तक मत्स्यकेसर का भी सम्बन्ध पारा है तथा अधिकारा नाम पीरानिक तथा प्रसिद्ध है। इससे सिद्ध होता है कि इसमें कुछ व कुछ सत्य का अंश अवश्य होगा। जो भी हो इतना सत्य है कि चिर भरीत में ही धर्मकारसास्त्र किसी न किसी रूप में विद्यमान अवश्य था। किन्तु उसकी प्रतुपत्ति में उसके विषय में कुछ कहा नहीं जा सकता।

काव्यशास्त्र के प्रारम्भिक ग्रन्थों का परिशीलन करने में ही एक बात स्पष्ट हो जाती है कि इस काम में नाट्यशास्त्र और काव्यशास्त्र दोनों पृथक्-पृथक् धारण हैं किन्तु दोनों का यह दावा था कि उनके अपने क्षेत्र में दूसरे के तत्त्व भी प्रयोजनीय तथा उपकारक होते हैं। नाट्यशास्त्र में रस की प्रधानता थी और काव्यशास्त्र में प्रबन्धकार की। किन्तु नाट्यशास्त्र में वाचिक धर्मिनय के प्रसङ्ग में काव्यासक्तियों का विवेचन किया जाता था और काव्यशास्त्र में नाट्य रस को धर्मकारों के धर्मसंघ को ही न कोई स्वातन्त्र्य देने की चेष्टा की जाती थी। इसी के अनुसार वाचिकधर्मिनय के प्रसङ्ग में भरत ने काव्यासक्तियों का विवेचन किया है। नाट्यशास्त्र का १९वाँ अध्याय वाचिकधर्मिनय विषयक है जिसमें सर्वप्रथम १६ काव्यलक्षणों का विस्तार से विवेचन किया गया है। इसके बाद काव्यासक्तियों का वर्णन है जिनमें ४ प्रबन्धकार भाग हैं—उपमा रूपक शीघ्र और स्मृति। भरत ने उपमा के प्रसङ्ग में उपमान और उपमेय शब्दों का प्रयोग किया है और उनके आचार पर इसके विभाजन की चेष्टा की है। इसके बाद उपमा के ५ भेद किये गये हैं—प्रवर्तनीयता निबन्धनीयता कल्पितोपमा सट्टनीय उपमा और किम्बिच्छित्तुपमा। रूपक और शीघ्र के न तो भेदोपमेय किये गये हैं और न अधिक विस्तार किया गया है। किन्तु रूपक के रस भेदों का विस्तारपूर्वक विवेचन है। यहाँ पर धर्मकार और धर्मालंकार एक में मिला दिये गये हैं। इसके बाद १ शीघ्र और १ शब्दों का विवेचन किया गया है। भरत के १६ काव्य-लक्षण काव्यशास्त्र के परवर्ती इतिहास में सम्प्रदाय प्राप्त नहीं कर सके। इनमें कुछ तो धर्मकारों में सम्मिलित हो गये और कुछ का प्रत्याख्यान कर दिया गया। भरत का धर्मकार विवेचन और विविध रूप से उपमा के भेदोपमेय परवर्ती साहित्य में सम्प्रदाय प्राप्त नहीं कर सके। भरत ने लक्षण शब्द शीघ्र और धर्मकार का विवेचन और उपादान नाट्य की दृष्टि से किया है। भरत हम जलसे काव्यशास्त्र के पूर्ण विवेचन की आशा भी नहीं कर सकते। भरत और भास के मध्य में ही कतिपय धर्मकारिक हुए हैं जिनका उल्लेखनाम भास के काव्यासकार में किया गया है किन्तु उनका कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं होता। भास के पहले धर्मकार-सम्प्रदाय की स्थिति का बड़ी संक्षिप्त परिचय है। भास के धर्मकारसम्प्रदाय का व्यवस्थित इतिहास प्राप्त होता है।

यच्च सन्ध्यग वृत्यग लक्षणाद्यागमान्तरे ।

व्यावर्णितमिद सर्वमलकारतयैवतत् ॥

अर्थात् दूसरे शास्त्रों में जितने भी सन्ध्यग, वृत्यग लक्षण इत्यादि का वर्णन किया है वह सब हमारे मन में अलकार ही है। आशय यही है कि दण्डी उन सभी तत्त्वों को अलकार ही मानते हैं जिनको काव्यत्व सम्पादन के लिए उपादेय माना जाता है। इन अलकारों की सख्या सीमातीत है। आज भी जो नये नये काव्यतत्त्व आविर्भूत होते रहते हैं वे सब अलकार कहे जा सकते हैं। अतः परिपूर्ण रूप से उनके निरूपण करने की क्षमता किसी में है ही नहीं।

उदभट्ट भामह के अनुयायी हैं। इन्होंने अलकार-सार-संग्रह में भामह का ही पदानुसरण किया है। यहाँ तक कि क्रम भी भामह से मिलता है और अनेकशः परिभाषाएँ भी वही हैं। जहाँ कहीं भेदोपभेद कथन या परिभाषा में अन्तर आ गया है वह भामह का अतिक्रमण नहीं अपितु विकास ही कहा जा सकता है। इस प्रकार उदभट्ट भामह के समान ही अलकारवादी हैं और अलकार सम्प्रदाय के प्रमुख आचार्य माने जाते हैं।

रुद्रट के काव्यालकार में ऐसा कोई संकेत अधिगत नहीं होता जिससे उन्हें काव्यशास्त्र के किसी सम्प्रदाय में स्थान दिया जा सके। इन्होंने रसों को अलकार के क्षेत्र से सर्वथा मुक्त रखा है। किन्तु ग्रन्थ के नामकरण और आघे से अधिक ग्रन्थभाग में अलकारविवेचन को देखकर कहा जा सकता है कि ये काव्य सम्बन्धी सभी तत्त्वों को अलकार कहने के पक्षपाती थे।

इनके अतिरिक्त कतिपय अन्य आचार्यों ने भी अलकार की सामान्य परक परिभाषा की है। वामन ने लिखा है—‘काव्य ग्राह्यमलकारात्’ अर्थात् अलकार काव्य को ग्राह्य बनाते हैं ‘और ‘सौन्दर्यमलकार’ सौन्दर्य को अलकार कहते हैं।’ वामन ने यद्यपि गुण और अलकारों का विभाजन किया है और गुणों को नित्य धर्म तथा अलकारों को अनित्य धर्म माना है फिर भी अपने समय की प्रचलित परम्परा का वे अतिक्रमण नहीं कर सके और उन्हें सामान्य परक परिभाषा बनानी पड़ी। महिम भट्ट ने भी लिखा है कि—‘अलकार भगीभणिति रूप होते हैं।’ व्यक्तिविवेक के टीकाकार ने लिखा है कि ‘वैचित्र्यापरपर्याय चारुत्व ही प्रकाशित होकर अलकार कहा जाता है।’ तथा ‘चारुत्व को अलकार कहते हैं।’ इसी प्रकार ‘शब्दार्थ की विच्छेदिति को अलकार कहते हैं।’ रुद्रट की व्याख्या में नमिसाधु ने लिखा है कि ‘जितने भी हृदयावर्जक अर्थ होते हैं उतने ही अलकार कहे जाते हैं।’ इन सब परिभाषाओं और विचारों से एक ही दृष्टिकोण प्रकट होता है कि अलकार व्यापक तत्त्व है और शब्द और अर्थ को उपादेय बनाने वाले समस्त तत्त्वों को अलकार की सज्ञा से अभिहित किया जा सकता है। यदि यह दृष्टिकोण अपनाया जावे तो अलकार-सम्प्रदाय के स्वीकार करने में भी कोई अनुपपत्ति नहीं रह जाती।

इसके उत्तर में यह पूछा जा सकता है कि उपमा भी क्या करते हुए काव्य को प्रस्तुत किया करती है। यदि इसके उत्तर में यह कहा जाय कि उपमा तो सादृश्य की स्थापना करके काव्य को प्रसंगित करती है तो रस के विषय में भी कहा जा सकता है कि रस काव्य को रस बनाकर प्रस्तुत करता है। भाष्य यह है प्राचीनों के मत में रस काव्य के उन सभी तत्वों को कह सकते हैं जो काव्य में काव्यत्व का सम्पादन करते हैं। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि यद्यपि प्रसंगिकता को काव्य की प्रस्ता कहने वाला कोई प्राचार्य नहीं हुआ किन्तु प्राचीन प्राचार्यों ने प्रसंगिकता को सामान्यतः एक मात्र एक प्रकार से प्रसंगिकता की काव्यात्मिका प्रतिपादित ही कर दी थी। यत एव इन प्राचीनों को इस प्रसंगिकता सम्प्रदायवादी कह सकते हैं। प्रसंगिकता-सम्प्रदाय के प्राचार्य हैं—भामह, वल्ली, उद्भट और वट्ट।

भामह ने प्रसंगिकता की परिभाषा नहीं की है किन्तु काव्य में प्रसंगिकता के महत्त्व को स्वीकार किया है। उनका कहना है कि वनिता का मुक्त क्लृप्ता ही स्वभाव ही किन्तु बिना प्रामुख्य के प्रसंगिकता नहीं संपन्न। इसके अतिरिक्त उन्होंने प्रसंगिकता के कारणों की भी प्रशंसा की है —

अप्राप्त्यन्तमर्थं च प्राप्त्यन्तमर्थं च

‘प्रसंगिकताव्यवस्थाम् अर्थं व्याख्यानमाकुलम् ।

भामह ने काव्य परिभाषा बनाने की चेष्टा नहीं की। किन्तु प्राचीनों की मान्यता पर प्रकाश डालते हुए लिखा है कि कुछ लोग स्वयं स्थापित प्रसंगिकता को ही काव्यत्व मानते हैं, इसमें प्रतिकूल होने योग्य तत्वों की व्युत्पत्तिको ही प्रसंगिकता कहते हैं और काव्यत्व को अव्यवस्थित ही मानने के पक्षपाती हैं। किन्तु भामह के मत में काव्यत्व अव्यवस्थित (अव्यवस्थितमयम्) होता है। स्पष्ट ही है कि भामह यहाँ पर साक्षात् रस रस और रस को काव्य नहीं कह रहे हैं अपितु अव्यवस्थित और प्रसंगिकता को ही काव्यत्व का व्यवस्थित भाग रहे हैं। भामह ने प्रसंगिकता का विवेचन ही सर्वाधिक विस्तार के साथ किया है और रस को भी प्रसंगिकता के अन्तर्गत ही रखने की चेष्टा की है। इनके अतिरिक्त सभी प्रसंगिकता का मूलतत्त्व अतिशयोक्ति या वृद्धेति को मानकर सभी को कवि का काव्य बनसाया है। इन तत्वों से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि भामह प्रसंगिकतावादी प्राचार्य हैं और वे प्रसंगिकता का ही काव्य का व्यवस्थित अर्थ तथा दूसरे शब्दों में काव्य का जीवन मानते हैं।

वल्ली ने प्रसंगिकता की परिभाषा करते हुये लिखा है—‘काव्यप्रोक्तकारकं वनी को प्रसंगिकता कहते हैं। वल्ली के मत में वितने भी काव्य प्रोक्तकारक अर्थ हैं वे सब प्रसंगिकता ही करने करने के प्रसंगिकता हैं। सर्व प्रथम वल्ली ने काव्य के दो मार्ग बताये हैं और उनके गुणों का भी विवेचन किया है। उनको भी वल्ली प्रसंगिकता ही कहते हैं — वैशिष्ट्यादिप्रमाणार्थमुक्ता प्रामाण्यव्याख्या अर्थान् पश्येत् ही मार्ग के विभाग के लिए कुछ प्रसंगिकता बताये गये हैं। इनके अतिरिक्त वल्ली ने स्पष्ट कहा है —

अलंकार की व्युत्पत्ति और स्वरूप

अलंकार शब्द 'अलम्' उपपद 'कृ' धातु से सज्ञा अर्थ में या करण अर्थ में घन प्रत्यय होकर बना है। इस प्रकार इसकी दो प्रकार की व्युत्पत्ति होगी—'अलकरोती-त्यलंकार' और अलक्रियतेऽनेन इत्यलंकार' अर्थात् जो अलकृत करे उसे अलंकार कहते हैं, अथवा 'जिसके द्वारा अलकृत किया जाय उसे अलंकार कहते हैं।' 'अलम्' यह अव्यय शब्द है जिसका अर्थ है कि 'पर्याप्त', 'योग्य', परिपूर्ण रूप से।' अतएव अलंकार शब्द का व्युत्पत्ति-लभ्य अर्थ हुआ ऐसा तत्त्व जो पर्याप्त कर दे, योग्य बना दे या परिपूर्णता तक पहुँचा दे अथवा ऐसा तत्त्व जिसके द्वारा कोई वस्तु योग्य बना दी जाय, पर्याप्त कर दी जाय या परिपूर्णता तक पहुँचा दी जाय। यह शब्द योगरूढ है जिसका प्रयोग सौन्दर्य के लिए ही होता है। इस प्रकार अलंकार ऐसे तत्त्व को कहते हैं जो सौन्दर्य को परिपूर्ण बना दे अथवा उसको इतना पर्याप्त कर दे कि उसके आगे उसकी अभिवृद्धि का अवसर न रहे। इस व्युत्पत्ति पर ध्यान देने से यह बात निश्चय ही उपपन्न हो जाती है कि अलंकार न तो काव्य के और न रमणी के सौन्दर्य के उद्भावक तत्त्व हैं किन्तु ये उसे परिपूर्णता तक पहुँचाने के साधन मात्र हैं। सौन्दर्य परिनिष्ठित कही अन्यत्र रहता है किन्तु अलंकार उसे बढ़ाकर इस योग्य बना देते हैं जिसके आगे सामान्यतः उसके बढ़ने का अवसर नहीं रहता। ये सौन्दर्य का आधार नहीं अपितु उसके अभिवर्धक मात्र हैं।

किन्तु प्राचीन आचार्यों की दृष्टि अलंकार की इस व्युत्पत्ति की ओर नहीं थी। वे रमणीयता के सभी तत्त्वों को चाहे वह जनक हो, चाहे पूरक हो, अलंकार शब्द से अभिहित करने के पक्षपाती थे। उसके दृष्टिकोण की इस रूप में व्याख्या की जा सकती है कि काव्य के शब्द और अर्थ लोक-व्यतिरिक्त अवश्य होते हैं। लोक और शास्त्र में शब्द प्रयोग का मन्तव्य अर्थ-प्रत्यायन ही होता है किन्तु काव्य में शब्द और अर्थ दोनों ही चमत्कृति और सौन्दर्य प्रतीति में साधन होते हैं। साध्य सौन्दर्य ही है। इस प्रकार जो तत्त्व काव्य को लोक और शास्त्र के क्षेत्र से ऊपर उठाकर चमत्कार-सम्पादन और रमणीयता के अनुभावन में कारण हो वे सब अलंकार शब्द से अभिहित किये जाने के अधिकारी हैं फिर चाहे वे लक्षण हो गुण हो या स्वयं रस ही क्यों न हो। आचार्य रस को भी इसी आधार पर अलंकार की सीमा में घसीट लाने के पक्षपाती थे। इन लोगों की मनोवृत्ति का परिचय देते हुए आनन्दवर्धन और अभिनव गुप्त ने लिखा है कि इन लोगों का मत यह था कि सौन्दर्य को अलंकार कहते हैं। काव्य सबधी जितने भी तत्त्व अब तक प्रतीतिगोचर हो सके हैं या आगे चलकर होंगे वे सब यदि सौन्दर्य के क्षेत्र में आ जाते हैं तो वे भी अलंकार का ही एक विशेष प्रकार बन सकते हैं तथा उनकी स्वीकृति से हमारी इस मान्यता का विरोध नहीं होता कि काव्यसबधी सभी तत्त्व अलंकार कहे जाने के अधिकारी हैं। अन्यत्र अभिनव गुप्त ने लिखा है कि 'रस को हम अलंकार क्यों मानें? रस क्या करते हुए काव्य को अलकृत करता है?

यच्च सन्ध्यंग वृत्यग लक्षणाद्यागमान्तरे ।

व्यावर्णितमिद सर्वमलकारतयैवतत् ॥

अर्थात् दूसरे शास्त्रों में जितने भी सन्ध्यग, वृत्यग लक्षण इत्यादि का वर्णन किया है वह सब हमारे मन में अलंकार ही है। आशय यही है कि दण्डी उन सभी तत्त्वों को अलंकार ही मानते हैं जिनको काव्यत्व सम्पादन के लिए उपादेय माना जाता है। इन अलंकारों की संख्या सीमातीत है। आज भी जो नये नये काव्यतत्त्व आविर्भूत होते रहते हैं वे सब अलंकार कहे जा सकते हैं। अतः परिपूर्ण रूप से उनके निरूपण कर सकने की क्षमता किसी में है ही नहीं।

उदभट भामह के अनुयायी हैं। इन्होंने अलंकार-सार-संग्रह में भामह का ही पदानुसरण किया है। यहाँ तक कि क्रम भी भामह से मिलता है और अनेकश परिभाषाएँ भी वैसे ही हैं। जहाँ कहीं भेदोपभेद कथन या परिभाषा में अन्तर आ गया है वह भामह का अतिक्रमण नहीं अपितु विकास ही कहा जा सकता है। इस प्रकार उदभट भामह के समान ही अलंकारवादी हैं और अलंकार-सम्प्रदाय के प्रमुख आचार्य माने जाते हैं।

रुद्रट के काव्यालंकार में ऐसा कोई संकेत अधिगत नहीं होता जिससे उन्हें काव्यशास्त्र के किसी सम्प्रदाय में स्थान दिया जा सके। इन्होंने रसों को अलंकार के क्षेत्र से सर्वथा मुक्त रखा है। किन्तु ग्रन्थ के नामकरण और आगे से अधिक ग्रन्थभाग में अलंकारविवेचन को देखकर कहा जा सकता है कि ये काव्य सम्बन्धी सभी तत्त्वों को अलंकार कहने के पक्षपाती थे।

इनके अतिरिक्त कतिपय अन्य आचार्यों ने भी अलंकार की सामान्य परक परिभाषा की है। वामन ने लिखा है—‘काव्य ग्राह्यमलंकारात्’ अर्थात् अलंकार काव्य को ग्राह्य बनाते हैं ‘और ‘सौन्दर्यमलंकार’ सौन्दर्य को अलंकार कहते हैं।’ वामन ने यद्यपि गुण और अलंकारों का विभाजन किया है और गुणों को नित्य धर्म तथा अलंकारों को अनित्य धर्म माना है फिर भी अपने समय की प्रचलित परम्परा का वे अतिक्रमण नहीं कर सके और उन्हें सामान्य परक परिभाषा बनानी पड़ी। महिम भट्ट ने भी लिखा है कि—‘अलंकार भगीभणिति रूप होते हैं।’ व्यक्तिविवेक के टीकाकार ने लिखा है कि ‘वैचित्र्यापरपर्याय चारुत्व ही प्रकाशित होकर अलंकार कहा जाता है।’ तथा ‘चारुत्व को अलंकार कहते हैं।’ इसी प्रकार ‘शब्दार्थ की विच्छेदति को अलंकार कहते हैं।’ रुद्रट की व्याख्या में नमिसाधु ने लिखा है कि ‘जितने भी हृदयावर्जक अर्थ होते हैं उतने ही अलंकार कहे जाते हैं।’ इन सब परिभाषाओं और विचारों से एक ही दृष्टिकोण प्रकट होता है कि अलंकार व्यापक तत्त्व है और गन्ध और अर्थ को उपादेय बनाने वाले समस्त तत्त्वों को अलंकार की संज्ञा से अभिहित किया जा सकता है। यदि यह दृष्टिकोण अपनाया जावे तो अलंकार-सम्प्रदाय के स्वीकार करने में भी कोई अनुपपत्ति नहीं रह जाती।

धनिकार के विवेचन के बाद धनिकारों की यही स्थिति साहित्यजगत् में प्रतिष्ठित हो गई। धनिकार और धनिकार्य का भेद किया जाने लगा और धनिकार के पोषक रूप का प्रतिपादन प्रायः सार्वजनिक हो गया। पीयूषवर्ष की धर्म की उन्नति जैसी काव्य में धनिकारों की स्थिति की उन्नति भी धनिकार को अपने स्वाम से घाते नहीं बढ़ा सकी। कुन्तक ने विस्तारपूर्वक धनिकार और धनिकार्य के पृथक्करण पर बड़ा बिम्बा है और धनिकार्य होने के कारण ही स्वभावोक्ति को धनिकार रूप में स्वीकार नहीं किया है। यह दूसरी बात है कि कुन्तक ऐसे धनिकारों के पक्षपाती हैं जो धनिकार्य के साथ एक रूप में होकर काव्यत्व का सम्पादन करने में सहायक हो। उनका कहना है कि वस्तुतः काव्यत्व तो सामकार धनिकार्य में ही होता है किन्तु प्रयोग के साथ निरूपण के लिये धनिकार और धनिकार का भेद कर लिया जाता है। पूर्वोक्त परीक्षा में कुन्तक की यही मन्मथा भगवत् होती है कि मद्यपि धनिकार धनिकार्य में ऊपर से नियोजित किये जाते हैं किन्तु उनकी नियोजना इतनी कुशलता से करनी चाहिए कि वे ऊपर से बोझे हुए प्रतीत न हों। इसी प्रकार मोक्ष ने भी धनिकारों को तीन प्रकार का बतलाया है—बाह्य धाम्यन्तर और बाह्याम्यन्तर। माना धानुष्य इत्यादि बाह्य धनिकार है, बातों का गुंवार धाम्यन्तर धनिकार है और स्तान धूप विवेचन इत्यादि बाह्याम्यन्तर धनिकार है। इसी प्रकार काव्य में भी तीन प्रकार के धनिकार हो सकते हैं।

परन्तु धानुष्यों ने धनिकार रूप में धनिकार द्वारा प्रतिष्ठापित मान्यता को ही प्रथम दिया है। मम्मट ने धनिकार की यह परिभाषा दी है —

‘उपकुर्वन्ति तं सन्तं वेङ्गुद्वारेण वातुभिः ।

हाराविवर्तनकारास्तोऽनुप्रासोपमावच ॥

अर्थात् विद्यमान ‘रस को शब्द धर्म रूप के माध्यम से जो अनुप्रास उपमा इत्यादि हार इत्यादि के समान उपकृत करते हैं उन्हें धनिकार कहते हैं। प्रकाशकार की परिभाषा में स्पष्ट रूप से धनिकारों की काव्यविवेचना और शब्दार्थनिष्ठता तथा साधन रूपता पर बल दिया गया है। साहित्य वर्षण की परिभाषा भी इसी से मिलती मिलती है —

अश्वार्थपोरस्थिरा ये धर्मो बोधवित्साधिताः ।

रसादीनुपकुर्वन्तोऽनकारास्तोऽनुप्रासविष्णुः ॥

(शब्द और धर्म के जो धर्म काव्य बोधा में बुद्धि करने वाले होते हैं तथा रस इत्यादि का उपकार करते हैं उन धनिकार धर्मों को कर्तृर इत्यादि के समान धनिकार कहते हैं।) धाम्य यह है कि ये सभी परन्तु धानुष्य धनिकारों को धानुष्य स्वामी ही मानते हैं।

हिन्दी साहित्य में धनिकार धर्मों की बहुत बड़ी संख्या है। रीतिकाल में धनिकार शब्द या तो गुंवार रस परक लिये गये हैं या धनिकार विषयक। इन धर्मों की रचना

जना में औचित्य का ध्यान नहीं रक्खा जायेगा तो भी अलंकार शोभित नहीं होंगे जैसे किसी सन्यासी को आभूषण पहिरा देने से उसकी शोभा नहीं होती । नीलकण्ठ दीक्षित की भी कुछ ऐसी ही सम्मति है —

अन्योन्यससर्गविशेषरम्याप्यलंकृति प्रत्युत शोचनीया ।

निर्व्यं ग्यसारे कविसूक्तिवन्द्ये निष्क्रान्तजीवे वपुषीव दत्ता ।

(चाहे अनेक अलंकारों की योजना में एक दूसरे के ससर्गविशेष से अलंकारों की कितनी ही शोभा हो रही हो किन्तु यदि व्यग्रहीन कवि सूक्ति में उन्हें आबद्ध किया जाता है तो वे इसी प्रकार शोचनीय हो जाते हैं जैसे जीवनहीन शरीर में सजाये हुए अलंकार ।) क्षेमेन्द्र ने अनेकश अलंकार योजना में औचित्य का ध्यान रखने का आदेश दिया है । भोजराज ने भी लिखा है कि अपागों के दीर्घ होने पर ही दोनों नेत्रों को अजन की शोभा आभूषित करती है और विशाल होने पर ही स्तनों को हारयष्टि अन्वित कर सकती है । आनन्दवर्धन का निष्कर्ष यह है कि रस भाव इत्यादि को तात्पर्यरूप में स्वीकार कर नियोजना करना ही सभी अलंकारों की अलंकारता का साधक होता है । ये अलंकार शब्दार्थरूप शरीर के माध्यम से भाव या मनोवृत्ति की अभिव्यञ्जना में ही सहायक होते हैं । अभिनव गुप्त का कहना है कि उपमा से यद्यपि वाच्यार्थ ही अलंकृत किया जाता है तथापि उसमें अलंकारता तभी आती है जब कि उसमें वाच्यार्थाभिव्यञ्जन की क्षमता हो । वास्तव में ध्वनि रूप आत्मा ही अलंकार्य होती है । कटक के पूर इत्यादि भी शरीर के समवायी होकर विशेष प्रकार की चित्तवृत्ति के औचित्य की सूचना देते हुए आत्मा को ही अलंकृत करते हैं । सारांश यह है कि अलंकार का काव्य में क्या स्थान है यह जानने के लिये अलंकार और अलंकार्य के भेद पर सर्वदा दृष्टि रखनी चाहिये । जो भी उपादानरूप में स्थित होकर सौन्दर्याभिवर्धक होता है वही अलंकार कहा जाता है । रस भी यदि मुख्य रसान्तर की सौन्दर्याभिवृद्धि के लिये उपात्त होता है तो उसे भी अलंकार ही कहा जाता है । ध्वनिसम्प्रदायवादियों ने रसवत् इत्यादि अलंकारों का यही आशय बतलाया है । इस प्रकार ध्वनिवादियों के हाथ में पड़कर अलंकारों ने अपना प्रमुख स्थान खो दिया और वे पोषक तत्त्वमात्र रह गये । इसके अतिरिक्त ध्वनिवादियों ने ऐसे स्थान भी बतलाये हैं जहाँ अलंकार ध्वनि का रूप धारण कर लेते हैं । किन्तु वहाँ पर उनके लिये अलंकारत्व का प्रयोग ब्राह्मण-अमणन्याय से ही होता है । अर्थात् मन्थाम लेने के बाद ब्राह्मण वर्णव्यवस्था से ऊपर उठ जाता है और ब्राह्मण नहीं रह जाता । किन्तु क्योंकि वह पहले ब्राह्मण था इसलिये उसे अब भी लोग ब्राह्मण मन्थ्यासी कह दिया करते हैं । यही बात अलंकारों की भी है । यदि उन्हें वाच्यरूप में प्रस्तुत कर दिया जाय तो वे अलंकार कहलाने लगेंगे । अब ध्वनिरूप में स्थित होकर वे अलंकार नहीं रहे । किन्तु भूतपूर्व गति का आश्रय लेकर उन्हें अलंकारध्वनि कह दिया जाता है । ध्वनिकार का कहना है कि जिन अलंकारों का शरीरीकरण वाच्यत्व के रूप में व्यवस्थित नहीं होता वे अलंकार-ध्वनि का अंग बनकर बहुत बड़े काव्यसौन्दर्य को प्राप्त हो जाते हैं ।

केशव के समय से ही या इससे कुछ पहले ही प्रारम्भ हो गई थी और अब तक चलती चली जा रही है। इस दिशा में कई एक शोध प्रबन्ध भी लिखे जा चुके हैं। किन्तु इस दिशा में हिन्दी साहित्य का कोई बहुत बड़ा योगदान नहीं है। विभिन्न अलंकारों के लक्षण और उदाहरणों के सकलन वे अतिरिक्त इनमें मौलिकता बहुत ही कम है। आचार्य शुक्ल ने इन लक्षणों और अलंकारों की अपूर्णता का अनेकश निर्देश किया है।

अलंकारों की संख्या

जैसा कि बतलाया जा चुका है कि आचार्यों ने अलंकारों की संख्या की इच्छा पर कभी बल नहीं दिया। अधिकांश आचार्य अभिनवगुप्त के इस कथन से सहमत प्रतीत होते हैं कि अलंकार का सामान्य लक्षण है—‘सौन्दर्य को अलंकार कहते हैं।’ काव्य-सम्बन्धी जितने भी तत्त्व सौन्दर्य-प्रवर्णन हैं या परवर्ती आचार्यों के मत से सौन्दर्यवर्धक हैं उन सबको अलंकार कहा जा सकता है। साहित्य के क्षेत्र में नई नई विधायें और कथन की नई नई शैलियाँ आविर्भूत होती रहती हैं। इसीलिये इस क्षेत्र में नये नये अलंकार आते रहते हैं। कभी-कभी पूर्ववर्ती साहित्य में किसी अलंकार का कोई एक रूप माना जाता है तथा परवर्ती साहित्य में उसका दूसरा ही रूप हो जाता है। यही कारण है कि साहित्य जगत् में अलंकारों की संख्या नियत नहीं रहती। आनन्दवर्धन ने स्पष्ट कहा है कि अब तक जिन अलंकारों का आविर्भाव हो चुका है या जिनका भविष्य में आविर्भाव होगा उन सबको हम मान्यता देते हैं।

यह बात आचार्यों द्वारा निश्चित की गई अलंकारों की विभिन्न संख्या के आधार पर सिद्ध हो जावेगी। भरतमुनि ने केवल चार अलंकार माने थे। कुछ अलंकार उनके द्वारा निर्दिष्ट ३६ काव्य लक्षणों में भी आ गये थे। भामह ने ३८ अलंकारों का विवेचन किया है जबकि दण्डी के काव्यादर्श में ये अलंकार केवल ३६ ही रह गये। किन्तु विभिन्न अलंकारों के भेदोपभेदों के परिगणन से इनकी संख्या बहुत अधिक बढ़ जाती है। उट्पल ने भामह का ही क्रम रक्खा है किन्तु इनकी संख्या ४१ हो गई है। वामन ने ३३ अलंकारों का विवेचन किया है। रुद्रट ने ५ शब्दालंकार और ५० अर्थालंकार लिखे हैं। भोज ने २४ शब्दालंकार और २४ अर्थालंकार, मम्मट ने ८ शब्दालंकार और ६२ अर्थालंकार, रुप्यक ने कुल ८४ अलंकार, वाग्भट ने ४ शब्दालंकार और ३५ अर्थालंकार लिखे हैं। इसी प्रकार हेमचन्द्र ने ६ शब्दालंकार और २६ अर्थालंकार, जयदेव ने ८ शब्दालंकार और ८२ अर्थालंकार लिखे हैं। विश्वनाथ कविराज ने ६० अलंकारों का विवेचन किया है। यह संख्या अप्पय दीक्षित तक बहुत बढ़ जाती है। इन्होंने १२५ अलंकारों का निरूपण किया है। मस्कृत काव्य शास्त्र का अन्तिम ग्रन्थ पण्डितराज जगन्नाथ का रस गंगाधर माना जाता है। इसमें ७० अलंकारों का निरूपण किया गया है। यद्यपि यह ग्रन्थ उच्छिन्न रूप से ही हम तक पहुँच सका है। इसमें स्पष्ट है कि अलंकारों की संख्या के विषय में हमारे यहाँ ऋद्धिवादिता कभी नहीं अपनाई गई और जब जैसी आवश्यकता हुई या जब जिस

प्रकाश डाला है। ध्वनिवादियों के अनुसार सभी अलंकार गुणीभूत व्यंग्य के क्षेत्र में आते हैं। वक्रोक्ति भी गुणीभूत व्यंग्य ही है। यह वक्रोक्ति अलंकारों का एक व्यापक तत्त्व है और कोई भी अलंकार इसके अभाव में नहीं हो सकता। इस दृष्टि से इन्होंने वक्रोक्ति और अतिशयोक्ति को एक ही माना है। यदि ध्वनिकाव्य की दृष्टि से अलंकारों का वर्गीकरण किया जाय तो सर्वप्रथम अलंकारों को दो वर्गों में विभाजित करना होगा—व्यंग्यार्थमूलक अलंकार और व्यंग्यार्थोपस्कारक अलंकार। व्यंग्यार्थमूलक अलंकार दो प्रकार के होंगे—रसाभिव्यजना मूलक और वस्तुव्यजनामूलक। रसाभिव्यजनामूलक अलंकारों में रसवत् प्रेय, ऊर्जस्वि, समाहित, भावसन्धि इत्यादि अलंकार सन्निविष्ट किये जा सकते हैं और वस्तुव्यजनामूलक अलंकारों में समासोक्ति, पर्यायोक्ति, अप्रस्तुत प्रशंसा इत्यादि अलंकार आ जाते हैं। व्यंग्यार्थोपस्कारक अलंकार व्यंग्यवस्तु और रस का उपस्कार करते हैं और कभी-कभी वाच्य वस्तु तथा अलंकार का भी उपस्कार किया करते हैं। इनके भी तीन भेद हो सकते हैं—शब्दालंकार, अर्थालंकार और उभयालंकार। अनुप्रास इत्यादि शब्दालंकार होते हैं। अर्थालंकार दो प्रकार के होते हैं—स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति। स्वभावोक्ति खट्ट का बतलाया हुआ वास्तव वर्ग है। यदि हम चाहें तो वक्रोक्ति को रूप्यक के बतलाये हुए ७ वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। यही अलंकारों का संक्षिप्त वर्गीकरण है। इनका लक्षण-उदाहरण के द्वारा विवेचन यहाँ पर सम्भव नहीं है। इनका विवेचन आचार्यों ने अनेकश किया है और आज भी एतद्विषयक ग्रन्थ लिखे जा रहे हैं। इनका परिज्ञान उन्हीं ग्रन्थों से किया जाना चाहिये।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में अलंकार विवेचन

यूरोपीय काव्य की भाँति काव्यशास्त्र का उद्गम भी यूनान में ही हुआ। डॉ० नेगेन्द्र के अनुसार 'रहैटोरिक' यूनानी शब्द है जिसका अर्थ है भाषण कला जो श्रोता को अपने मत में करने के लिये प्रयुक्त होती थी। धीरे-धीरे सम्भाषण की विशेषता से इसका प्रयोग लिखित भाषा के लिये होने लगा। अलंकार के विषय में पाश्चात्य विचारधारा आश्चर्यजनक रूप में भारतीय विचारधारा से मेल खाती है। जैसा कि बतलाया जा चुका है कि भारतीय विचार धारा में अलंकार का उपयोग भावाभिव्यक्ति में सहायता देना है। यही बात रेमण्ड ने भी इस प्रकार कही है—'अलंकारों की योजना के लिये जो भी नियम बनाये जावें एक सिद्धान्त सब में अन्तर्हित रहता है कि जिन विचारों को अभिव्यक्त करने के लिए अलंकारों का प्रयोग होता है यदि उनसे प्रभाव की अभिवृद्धि न हो तो अलंकारों का प्रयोग व्यर्थ हो जाता है। भाषा का उपयोग यही है कि हम अपने विचार दूसरों को प्रेषित कर सकें और सामान्य वार्तालाप में हम साधारण और अलंकृत दोनों प्रकार की भाषा का प्रयोग करते हैं। जब कोई व्यक्ति अपने पर पड़े हुए प्रभाव को दूसरों तक प्रेषित करना चाहता है तब वह केवल शब्द वस्तुओं का परिगणन करके ही सन्तोष नहीं कर लेता अपितु वह उन समस्त विचारों और भावनाओं को प्रेषित करना चाहता है जो अमुक

सिद्धान्त का महत्त्व स्वीकार किया है दूसरी ओर ध्वनि के एक प्रकार के रूप में भी इसे स्वीकार किया है।

परन्तु बीमबिम्ब जैसे पाश्चात्य भाषाविद भी धसकार का उपयोग अनर्थ या कर्त्तव्य और साक्षात्कारता के लिये मानते हैं। सामान्य भाषा से काव्य भाषा को पूर्ण करने वाला तत्त्व धसकार ही है। धसकार से ही ये कवय भीवात्य प्रवृत्तता और शक्ति प्राप्ति होती है। सक्रियता और सजीवता बहुत कुछ धसकार प्रयोग पर निर्भर होती है। धसकार प्रयोग से ही विषय स्पष्टता को प्राप्त करता है और उसी से रसाभिव्यक्ति तीव्रतर होती है। काव्य में आकर्षण उत्पन्न करने के लिये धसकार का प्रयोग अत्यावश्यक है और इसी के माध्यम से कवि और पाठक में साक्षात्त्व स्थापित होता है। किन्तु इन प्रयोजनों की सिद्धि के लिये यह भी अत्यधिक आवश्यक है कि कवि धसकार प्रयोग में धीरचित्त के प्रति जागरूक रहे। जब तक धसकार के पीछे भाषाभिव्यक्ति नहीं होता धसकार कभी भी प्राण्य बन ही नहीं सकते। धसकार प्रयोग में इस बात का ध्यान रखना भी बहुत आवश्यक है कि कल्पना इतनी दूरान्तक न हो कि लोक मानस से उसका सम्बन्ध न बैठ सके। ध्वनिकार ने धसकार को अपूर्वमूल्य निर्बल्य बतलाना है और आम्ब्राइन्स ने कहा है कि धसकार का मुख्य इस रूप में होना चाहिये कि पाठक ललित भी न कर सके कि धसकार का प्रयोग किया गया है। भाषार्थ समन्वय सुलभ के रस भीमासा में लिखा है कि धसकारों का प्रयोग सदा प्रस्तुत भाव या भावना के उत्कर्ष साधन के लिये ही होता है। यद्यपि उसका प्रयोग उचित सीमा तक उचित है वही तक कि वे विषय की मायिक अपूर्वता में सहायक सिद्ध होते हैं अन्यथा उनका प्रयोग निष्फल हो जाता है। वास्तव यह है कि भाषाविद गेरार्ड और रचोपकारकता में ही धसकार प्रयोग की सफलता होती है।

शुद्ध रूप में शब्द शक्तियों पर ही आधारित हैं। डा० नगेन्द्र के शब्दों में—‘वैसे तो संस्कृत में भी अनेक अलंकारों में लक्षणा का आधार है, रूपक, परिकराकुर और समासोक्ति में तो स्पष्ट रूप में लक्षणा का चमत्कार है फिर भी भाषा के ऐसे लाक्षणिक प्रयोग हैं जिन्हें अंग्रेजी में स्वतन्त्र-अलंकार माना गया है। परन्तु संस्कृत में वे केवल शब्द शक्ति के रूप ही माने गये हैं। जैसे—मैटोनिमी, जिसमें लिंगी के लिए लिंग, आधेय के लिए आधार, कर्ता के लिए करण का प्रयोग होता है, सिनक्डकी, जिसमें व्यक्ति के लिए जाति, जाति के लिए व्यक्ति, अग्न के लिए अग्नी, अग्नी के लिए अग्न, मूर्त के लिए अमूर्त और अमूर्त के लिए मूर्त का प्रयोग होता है हाइपैलेज जिसमें विशेषण का विपर्यय हो जाता है या परसानीफिकेशन जिसमें जड़ वस्तुओं अथवा गुणों का मानवीकरण कर दिया जाता है।’

उपसंहार

कविता में वर्णना अत्यधिक महत्त्वपूर्ण होती है। मट्टतौत के अनुसार आदि कवि वाल्मीकि का दर्शन नित्य तथा स्वच्छ था। किन्तु कविता तब तक उदित नहीं हुई जब तक उसको वर्णना का आश्रय प्राप्त नहीं हुआ। कविता नीरस से नीरस और तुच्छ से तुच्छ वस्तु को सरस और सारवान् बना देती है। कविता का आश्रय लेकर असुन्दर से असुन्दर वस्तु सुन्दर बन जाती है। नीलकण्ठ दीक्षित ने कहा है कि जो अर्थशास्त्र में दुर्ग्रह भी होता है वह भी कविसूक्ति का आश्रय प्राप्त कर आस्वाद में निमित्त बन जाता है। सर्प के मस्तक में जो मणि बड़ी भयानक प्रतीत होती है वही हाथ में धारण की जाने पर बड़ी ही मनोरम बन जाती है। कविता में सर्वदा महत्त्वपूर्ण तत्त्व ही विषय के रूप में स्वीकृत नहीं किये जाते अपितु अधिकांश रूप में साधारण से साधारण विषय भी काव्य विषय बन जाते हैं। लीहण्ट का कहना है कि ‘प्रायः साधारण तथ्य भी इतने रमणीय और प्रभावोत्पादक हो जाते हैं कि उनको केवल अपने रूप में ही छोड़ देने में कवि की प्रतिभा सर्वाधिक रूप में प्रस्फुटित होती है।’ किन्तु उन्होंने दूसरे स्थान पर कहा है कि कविता में तथ्य के प्रत्यक्षीकरण और प्रत्युपस्थापन के लिए भावना और कल्पना दोनों का योग अत्यन्त अपेक्षित होता है।

कविता में जहाँ भावना अपरिहार्य है वहाँ उसकी व्यञ्जना भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। कल्पना भावना को सुन्दरतम तथा तीव्रतम रूप में प्रस्तुत करती है। इसीलिये कल्पना का महत्त्व भी भावना के समान ही स्वीकार्य है। रस को तीव्रता प्रदान करने वाले अलंकार ही होते हैं। यही कारण है आचार्य मम्मट के काव्य में अलंकारों को अनिवार्य न मान कर भी अलंकार प्रकरण सबसे अधिक विस्तृत है। प्रत्येक सम्प्रदाय में अलंकार को काव्य के प्रमुखतम तत्वों में स्थान दिया गया है। कुन्तक ने ‘सालङ्कारस्य काव्यता’ कह कर इसके महत्त्व को स्वीकृति दी है। वामन ने ‘काव्य प्राह्ममलङ्कारात्’ तथा ‘सौन्दर्यमलंकार’ कह कर इस तत्व को व्यापक बना दिया है। ध्वनि सम्प्रदायवादियों ने एक ओर व्यंग्यार्थ को तीव्रता देने की दृष्टि से अलंकार

यह कोई मातृभेद भूमिनी से विवाह की वैसा प्रथा नहीं है जो ब्रह्मचार के रूप में स्वीकार की जा सके' कह कर उसका उपहास उड़ाया है, किन्तु देश भेद के आधार का सर्वथा प्रत्याख्यान नहीं किया जा सकता। आज हम ग्रंथ की साहित्य की विशेषता समझना काम्य की विशेषता इत्यादि को स्वीकार ही करते हैं उसी प्रकार यदि प्राचीन काल में भी देश भेद के आधार पर कव्य रीतियों का विवेचन किया जाता या तो यह न तो कोई आधारभूत की बात है और न इसका सर्वथा प्रत्याख्यान ही किया जा सकता है।

भरत मुनि ने देश तथा प्रदेस भेद पर आधारित रीति-रिवाजों का अध्ययन किया है तथा उसे प्रवृत्ति शब्द से अभिविहित किया गया है। देश भेद के अनुसार कुछ न कुछ आधार व्यवहार सम्पादन भेद इत्यादि होते ही हैं। उसी को आधार बनाकर भरत ने प्राच्य वासिचार्या धौडू मागधी और पाञ्चासी इन चार प्रवृत्तियों को उत्प्रेक्षित किया है जो क्रमशः पश्चिम पश्चिम पूर्व और उत्तर से सम्बन्ध रखती हैं। पाञ्चासी (कन्नौज के आस पास की प्रवृत्ति) को हम मध्यदेश की प्रवृत्ति भी कह सकते हैं। इसके अतिरिक्त भरत मुनि ने गुप्त वीर्य मन्थन इत्यादि के विवेचन में उन सभी तरीकों को प्रस्तुत कर दिया है जो प्रागे चलकर रीति के आधारभूत तत्व सिद्ध हुये। इस प्रकार रीतियों के प्रवर्तन का आधार भरतमुनि से ही या उससे भी पहले ही हो चुका था। सबसे पहले बाण भट्ट ने हर्ष चरित के प्राक्कथन में देश भेद पर आधारित रीतियों की विशेषता बतलाई। उनका कहना है कि 'उत्तर के लोग स्तेय मन्त्री रखना करते हैं पश्चिम के लोग साधारण धर्म तक ही अपने को सीमित रखते हैं वासिचार्यों की धैर्य उत्प्रेक्षा प्रचल है और बौद्ध (बपासी) लोग प्रादुम्बर पूर्व धैर्य को पसन्द करते हैं। किन्तु बाण इन धैर्यियों में किसी एक को पसन्द करने के पक्षपाती नहीं हैं। उनकी सभी गुणों का सम्बन्ध अच्छा समझते हैं और ऐसी धैर्य को वे दुर्लभ कहकर कवि की कसीटी मानने का संकेत देते हैं। भारद्वाज धैर्य के विषय में उनका कहना है कि धर्ममात्रता बुरी नहीं है किन्तु उसमें कल्पना का योग होना चाहिये जिससे पुराना धर्म भी नया मानलूम पड़े। स्वाभाविक चित्रण (वाचि) में धाम्य बोध नहीं होना चाहिये। श्लेष का महत्त्व है पर उसमें क्लिष्टता नहीं होनी चाहिये। गीत लोगों के मधुराधुनिक का ध्येय महत्त्व है किन्तु उससे रस के स्पष्टीकरण में सहायता मिलनी चाहिये। आद्य यह है कि बाण चार रीतियों में निरी पर अधिक बल देने के पक्षपाती नहीं हैं।

काम्य शास्त्र के प्रथम अध्याय में आम्ह माने जाते हैं। उनके 'काव्यामङ्गल' को रसने हैं धर्मगत होता है कि उनके समय तक वासिचार्यों और लोको ने अपनी अपनी पुष्प बुधक धैर्यता का विवाह कर लिया था। वैदर्भी धैर्य अधिक प्रतिष्ठा की दृष्टि से होती जाती थी और बौद्ध धैर्य को लोग धातुर की दृष्टि से नहीं देखते थे। यही यह भी उत्प्रेक्षित कर देना अनावश्यक न होगा कि विदर्भ प्राचीन काल में कोमलता का देश माना जाता था और नुमरता के लक्षण का अधिष्ठान विदर्भ ही था।

रीति सम्प्रदाय

१. उद्देश्य
२. प्रारम्भ
३. अन्त
४. पूर्ववर्ती आचार्य और रीति सम्प्रदाय
५. वैदिक संहिता में रीति सिद्धान्त
६. अथर्व वेद में रीति सम्प्रदाय
७. रीति सिद्धान्त का दृष्टिकोण

उपक्रम

सिद्धान्तकल्पता और सम्प्रदायकल्पता के दो भिन्न-भिन्न स्थिति हैं । नारदादि काळ आन्ध में जितने भी सम्प्रदाय बने हैं उनके हस्तकृत सिद्धान्तकल्प में पहले से ही काळ शास्त्र में विद्यमान थे । अन्धकार वशोक्ति, रस औन्नत्य इत्यादि सम्प्रदायों के विषय में यहाँ उक्त लागू होगा है । केवल अन्ध सिद्धान्तकल्प इतना अपवाद है किन्तु नवीन तत्त्व की उद्भावना काव्यात्मक के रूप में ही हुई और अन्ध सिद्धान्तकल्प अन्ध सिद्धान्त दोनों काळ शास्त्र के समन्वय पर एक साथ अवर्तित हुये । अन्ध आचार्यों ने प्राचीन परम्परा से बली आती हुई किसी विशेष तत्त्व दृष्टि को ही अनुवृत्ता प्रदान कर और सम्प्रदाय कल्पकाल में उसे व्यापक बतलाकर अनुवृत्त सम्प्रदाय कल्पने का प्रयत्न किया । रीति सम्प्रदाय की भी यही दशा है । सिद्धान्तकल्प में इसकी उद्देश्य काव्यात्मक के प्राचीनतम उपलब्ध ग्रन्थों के पहले ही दिखलाई देती है किन्तु इसको सम्प्रदाय रूप में प्रतिष्ठा आचार्य वाचन के हाथों यहाँ अन्ध के प्रारम्भ के अन्त पाठ प्राप्त हुई । यह दूसरी बात है कि रीतियों का कहीं तो नानोन्मेष पाया जाता है और कहीं उस तत्त्व का ही उत्प्रेषण कर दिया गया है । अतः वाचन के सिद्धान्तों को सम्प्रदाय के पहले यह जान लेना अत्यन्त आवश्यक है कि रीतियों की वाचन के पहले क्या स्थिति थी ।

पूर्ववृत्त

रीति का सर्व प्राचीन स्वरूप वेद वेद पर आधारित है । यद्यपि परवर्ती आचार्य मुनिक ने इस आधार की अनुपदेयता प्रतिपादित करने की चेष्टा की और

किया। किन्तु यह सम्झना ठीक नहीं होगा कि वण्डी रीति-सम्प्रदायवादी पाषाण
य। काव्य मार्ग विवर्धन करत हुए भी उसको उचित महत्त्व देते हुए भी इन्होंने
स्पष्ट स्वीकार किया है कि काव्य मंत्रालय सभी तत्त्व हमारे मत में धर्मकार कहे जाने
के ही अधिकारी हैं। अतः इनको धर्मकार सम्प्रदायवादी मानना ही ठीक होगा।
वामन के पहले रीति-सम्प्रदाय की यही स्थिति थी।

वामन

वामन का काव्यशास्त्र के क्षेत्र में प्रवेश केवल रीति-सम्प्रदाय की दृष्टि से नहीं
इतर सम्प्रदायों की दृष्टि से भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। सब प्रथम इन्होंने ही वाक्यात्म
के अनुमान का सूत्रपात किया जिसका बाद में धनक आचार्यों द्वारा अनुसरण किया
गया। रीति-सम्प्रदाय की दृष्टि से इनकी मौलिकता कई दृष्टियों से देखी जा सकती है
—एक तो रीति का नामकरण इन्होंने किया। रीति की परिभाषा भी इन्होंने बताई
और रीति की वाक्यात्मा के रूप में भी इन्होंने स्वीकार किया। रीति की परिभाषा
इन्होंने यह बनाई है—'विशिष्टा पदरचना रीति' अर्थात् एक विशेष प्रकार की पद
रचना को रीति कहते हैं। यह विशेषता वामन के मन में 'गुणात्मकता' है। पुर्णों की
परिभाषा में उन्होंने कहा है कि 'काव्य शोभा कारक वर्णों को गुण कहते हैं। इसका
प्राप्त्य यही है काव्य में रमणीयता लाने वाले शब्दों और धर्मों का प्रयोग ही काव्य में
काव्यत्व का सम्भावक होता है। इस प्रकार वामन के मन में—शब्दगत रमणीयता
धर्मगत रमणीयता या शब्द चमत्कार और धर्म चमत्कार से युक्त पद रचना को ही
काव्य कहते हैं। इसका प्राप्त्य यही है कि वामन के मत में रमणीयता ही कवि का
उपास्य तत्त्व है। उसी को ध्यान में रखकर कवि काव्य रचना करता है। रमणीयता
शब्द और धर्म से होती है। शब्द रमणीयता को शब्द गुण कहते हैं और धर्म रमणी
यता को धर्म गुण कहते हैं। इन्हें हम शब्द चमत्कार और धर्म चमत्कार के नाम से
भी प्रसिद्धि कर सकते हैं।

रीतियों का आधार गुण है। अतः रीति विवेचन के पहले 'गुण' पर प्रकाश
शक्तता अधिक आवश्यक प्रतीत होता है। इस विषय में दो प्रश्न सामने आते हैं—
१—गुण और धर्मकार में क्या भेद है? २—गुण कितने प्रकार के होते हैं तथा कम
की स्थिति रीति और काव्य में किस प्रकार होती है? वामन ने दोनों का उत्तर स्पष्ट
करते हुए लिखा है कि गुण काव्य शोभा कारक वर्ण होते हैं और उसकी प्रतिध्वनित
का सम्भावन करने वाले धर्म धर्मकार कहलाते हैं। वामन ने पुर्णों को दो भागों में
विभाजित किया है— शब्द गुण और धर्म गुण। काव्य में वाक्य शब्द और धर्म के ही
गुणों से ही घाटी है। अतः शब्द गुण और धर्म गुण काव्य शोभा के आधारभूत तत्त्वा
रक वर्ण हैं। धर्मकारों से काव्य में प्रतिध्वनित घाटी है।

यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिए कि गुण और धर्मकार के विवेक के विषय
में वामन का यह मत परवर्ती आचार्यों से निश्चित रूप से मान्य नहीं हुआ। अतः

इसीलिए कवियों ने इन्दुमती, दमयन्ती, रुक्मिणी इत्यादि सुन्दरतम नायिकाओं का उपादान विदर्भ से ही किया है। किन्तु भामह को यह विभाजन पसन्द नहीं था। भामह अत्यन्त सबल शब्दों में देश भेद पर अधिक बल देने का निषेध करते हैं। उनका कहना है कि—‘जिस में अर्थ का पोषण न हो, जिसमें वक्रोक्ति न हो, जो प्रसाद गुण सम्पन्न हो, सरल हो, कोमल हो वह तो केवल श्रुति पेशल ही कहा जावेगा और वह काव्य से भिन्न सगीत मात्र ही रह जावेगा। × × × यदि गौडी रीति अलंकार युक्त, अग्राम्य, सार्थक और अनाकुल हो तो वह भी अच्छी ही मानी जावेगी। यदि ये गुण न हों तो वैदर्भी रीति की भी प्रशंसा नहीं हो सकेगी। × × × कतिपय बुद्धिमान् विवेचक कहते हैं कि वैदर्भी शैली कुछ और ही है और वही उत्तम है, उससे भिन्न कोई अन्य शैली सार्थक होते हुए भी अच्छी नहीं है। × × × यह तो गतानुगतिकता (भेदा चाल) है। जो बुद्धिहीन हैं वे उस गतानुगतिकतया का आश्रय लेकर कुछ भी कहने को स्वतन्त्र हैं।’ भामह की इन उक्तियों से स्पष्ट है कि उस समय वैदर्भी रीति को बहुत आदर दिया जाता था और गौडी रीति की उपेक्षा की जाती थी। यह भी स्पष्ट होता है कि गौडी का अनादर अत्यलङ्कार, अनाकुलत्व, अक्षराढम्बर इत्यादि दोषों के कारण होता था और वैदर्भी का आदर अनतिपोष, अनतिवक्रोक्ति, प्रसाद, आर्जव, कोमलत्व, श्रुतिपेशलत्व इत्यादि के कारण होता था। किन्तु भामह किसी एक शैली को अत्यधिक महत्त्व नहीं देते क्योंकि गुण कितने ही अच्छे हो जब उनकी अति हो जाती है तब वे ही वैराग्य जनन में कारण बन जाते हैं। इसके प्रतिकूल यदि उचित मात्रा में उन तत्त्वों का भी समावेश किया जाय जो दोष रहे जाते हैं तो उनसे काव्य में मनोरमता ही आएगी।

दण्डी ने भामह के प्रतिकूल मार्ग भेद को काव्य समीक्षा के क्षेत्र में अत्यधिक महत्त्व प्रदान किया। उन्होंने प्रथम अध्याय में ही मार्ग भेद पर आधारित काव्य शैली का विवेचन किया है। उनका कहना है कि काव्य के सभी गुण विदर्भ मार्ग में देखे जाते हैं और प्रायः उन सभी गुणों का अभाव गौड मार्ग में पाया जाता है। दण्डी का मार्ग शब्द रीति का ही पर्याय है। दण्डी ने १० गुणों का विवेचन किया है जबकि भामह ने केवल तीन गुण ही माने थे। उन्होंने एक-एक गुण को लेकर यह दिखलाने की चेष्टा की कि उस गुण की सत्ता विदर्भ मार्ग में पाई जाती है और गौड मार्ग में उसका अभाव है। उदाहरण के लिए कान्ति गुण की परिभाषा की गई है कि ‘लौकिक अर्थ का अतिक्रमण न करने से जो सभी जगत् को प्रिय प्रतीत हो उसे कान्ति गुण कहते हैं।’ इसके उदाहरण के रूप में वतलाया गया है कि स्तन विस्तार का वर्णन वैदर्भी रीति के अनुसार इस प्रकार होगा—‘ये बढ़ने वाले तुम्हारे स्तन बाहुल्यता में नहीं समा सके।’ किन्तु गौडी रीति में कहा जायेगा—‘ब्रह्मा जी ने जब आकाश बनाया था तब उन्हें यह ध्यान ही नहीं रहा कि तुम्हारे स्तन इतने बड़ जायेंगे। इसलिये ब्रह्म आकाश इतना छोटा बन गया।’ इस प्रकार दण्डी ने सभी गुणों का अधिष्ठान वैदर्भी रीति को वतलाया और गौडी रीति में उनके अभाव का प्रतिपादन

दृष्टिपात कर सेना आध्यात्मिक न होगा—पहले शब्द गुणों की परिभाषा का निर्देश किया जायगा और फिर धर्म गुणों की परिभाषा बतलाई जायेगी। विस्तारमय से उदाहरणों के द्वारा उनकी व्याख्या नहीं की जायेगी। सम्भव श्रोज वहाँ पर होता है वहाँ बन्ध (पद रचना) प्रगाढ़ हो। वहाँ श्रोज के साथ सिद्धि मठा मिली होती है वहाँ प्रसाद गुण होता है। केवल सौम्य तो दोष होता है किन्तु श्रोज मिश्रित सौम्य गुण माना जाता है जो कि प्रसाद गुण के नाम से अभिहित किया जाता है। इस मिश्रण में कहीं तो श्रोज और सौम्य का साम्य होता है और कहीं वैचर्म्य। वैचर्म्य भी कहीं श्रोज प्रधान होता है कहीं सौम्य प्रधान। तीसरा गुण है स्नेह जो वहाँ की मसृजता में होता है। मसृजता का आशय यह है कि बहुत में पद एक जैसे प्रतीत हों। जिस मार्ग से उपक्रम किया गया हो उपनहार तक उसी रूप में चल जाना समता नामक गुण कहलाता है। समाधि उतार चढ़ाव के ठीक जम निर्वाह को कहते हैं। अथवा सौम्य में ध्वरोह और मादता में ध्वरोह में दोनों मिलकर ही समाधि गुण का निर्माण करते हैं। इस प्रकार समाधि गुण कोई नया गुण नहीं है फिर भी समाधि में उक्त दोनों गुणों का समन्वय कुछ भिन्न प्रकार का होता है। इसमें दोनों गुणनदी के दो जबाहों की भाँति पृथक्-पृथक् बहते हुए एक हो जाते हैं। इसके प्रतिबुद्ध उक्त गुणों में दोनों की सत्ता पृथक् ही बनी रहती है। इसीलिये इसे प्रतिरिक्त गुण के रूप में स्वीकार किया है। दूसरी बात यह है कि उन पृथक्-पृथक् गुणों में ध्वरोह और ध्वरोह अनिवार्य है ही नहीं। इसीलिये भी इसे पृथक् गुण के रूप में स्वीकार कर लिया गया है। पदों का समास रहित पृथक्-पृथक् प्रयोग माधुर्य कहलाता है और बन्ध की धक्कठोरता सौकुमार्य के नाम से अभिहित की जाती है। बन्ध की विच्छेदता में उदाहृत गुण होता है और उज्ज्वलता में काँति गुण की सत्ता स्वीकार की जा सकती है।

नाम के मत में उक्त १ पद गुण अवगण्य भी हो सकती हैं और तब वे धर्म गुण कहे जाते हैं। उनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार दिया जा सकता है—(१) धर्म की प्रीकृता 'श्रोज' कहलाती है। धर्म में प्रीकृता सम्पादन के अनेक उपाय हैं—कहीं एक पद में कहीं जाने वाली बात के लिये एक वाक्य बनाया जाता है कहीं एक वाक्य में कहीं जाने वाली बात केवल एक शब्द में कह दी जाती है। कहीं दूसरे प्रकार से व्यास और समास का आश्रय लिया जाता है और कहीं प्रकरण के लिए उपबुद्ध मात्रिप्राम पद-वाक्य का प्रयोग किया जाता है। ये सभी विषय श्रोज के हैं। (२) धर्म की स्वच्छता प्रसादगुण कही जाती है। (३) विच्छिन्न प्रकार की घटना (संघटना) 'स्नेह' कहलाती है। इस घटना में क्रम कीटिस्थ (विबाध पेष्टा) अनुस्वरूप (प्रतिष्ठ नर्णम सौसी और उपपत्ति) युक्ति विचार में तत्त्व विद्यमान रहते हैं। (४) जिस विषय का उपक्रम हुआ हो उसको उसी रूप में निमा देना तथा उसमें भेद न माने देना 'समता गुण' कहा जाता है। ध्वजवा सरलतापूर्वक समझे जाने की योग्यता समता गुण कहलाती है। (५) नवीन धर्म के ध्वजोक्त की शक्ति 'समाधि' गुण कहलाती है। समाधि का धर्म है मनोयोग। कवि मनोयोग के द्वारा नवीन धर्म

भट ने वामन की इस स्थापना को चुनौती दी और कहा कि हम यह तो मान सकते हैं कि किसी पुरुष के शौर्य इत्यादि गुण उसके नित्य धर्म होते हैं तथा आभूषण उसकी शोभा की अभिवृद्धि का ही कार्य करते हैं, वे उसके नित्य धर्म नहीं होते। किन्तु ऐसा विभाजन काव्य के क्षेत्र में लागू नहीं होता। काव्य में तो दोनों ही (गुण और अलंकार) समवाय या नित्य सम्बन्ध से ही रहते हैं। अतः इनके भेद का विवेचन एक परम्परा पालन मात्र है उसमें तथ्य कुछ भी नहीं। किन्तु दूसरे लोगो ने भेद स्वीकार किया है। आनन्द वर्धन ने रस की दृष्टि में भेद किया है—आनन्दवर्धन का कहना है कि गुण रस धर्म न होते हैं और अलंकार शब्द और अर्थ के धर्म। जिस प्रकार गुण अग्नी (आत्मा) के धर्म होते हैं और अलंकार शरीर को ही भूषित करते हैं। आचार्य मम्मट ने भी आनन्द वर्धन का ही अनुसरण कर गुणों को रस धर्म तथा अलंकारों को शरीर धर्म माना है। वैसे मम्मट के मन में गुण और अलंकार दोनों का लक्ष्य रस पोषण ही होता है। किन्तु दोनों में अन्तर यह है कि गुण साक्षात् रस के उपकारक होते हैं और अलंकार शब्द और अर्थ में मौन्दर्याभिव्यक्ति के माध्यम से रस का उपकार करते हैं। दूसरा अन्तर यह है कि गुणों की काव्य में स्थिति अचल होती है किन्तु अलंकारों की स्थिति 'जातुचित्' अर्थात् प्रायिक होती है। मम्मट ने काव्य के लक्षण में भी गुणों की अनिवार्यता और अलंकारों की प्रायिकता का भी प्रतिपादन किया है। यदि गहराई से देखा जाय तो इन ध्वनिवादियों के इस भेद प्रदर्शन से वामन का मत अधिक भिन्न नहीं है। अन्तर केवल यही है कि ध्वनि वादियों के पास रस के रूप में एक ऐसा माध्यम विद्यमान था जिसकी दृष्टि से गुणों की सत्ता का निरूपण किया जा सके। किन्तु वामन के पास ऐसे किसी माध्यम की कमी के कारण उन्होंने काव्य के नित्य अनित्य धर्म के आधार पर ही गुण और अलंकार का विभाजन किया है।

अब गुणों की सख्या का प्रश्न सामने आता है। इस विषय में वामन से पहले दो मत प्राप्त होते हैं एक भामह का जिसमें गुणों की सख्या तीन मानी गई है—प्रसाद, माधुर्य और ओज। दूसरा मत दण्डी का है जिसमें १० गुण माने गये हैं—श्लेष, समता, प्रसाद, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थ व्यक्त, उदारता, ओज, कांति और समाधि। दण्डी ने ये गुण भरत से लिये हैं किन्तु दण्डी के लक्षण और निरूपण में कहीं कहीं भरत में भेद पाया जाता है? वामन दण्डी को परम्परा में आते हैं और जिस प्रकार भामह की व्याख्या और अनुसरण की दिशा में उद्भट का नाम लिया जाता है उसी प्रकार दण्डी का ही पदानुसरण करने वाले वामन माने जाते हैं। इन्होंने गुणों का उपादान तो दण्डी से ही किया किन्तु उनमें प्रत्येक के दो भेद दिखला दिये—शब्द गुण और अर्थगुण। यह प्रेरणा इन्हें भरत मुनि से मिली थी। भरत मुनि ने भी प्रत्येक गुण दो प्रकार का दिखलाया था जिसमें अनेकश शब्द गुण और अर्थ गुण के भेद के दर्शन किये जा सकते थे।

यहाँ पर वामन के बतलाये हुए उक्त २० गुणों के स्वरूप पर एक संक्षिप्त

हो जाते हैं फिर समस्त अर्थगुण सम्पत्ति की उपस्थिति में आस्वाद्य का कहना ही क्या ?

आगे पसकर बामन के बतलाये हुए न तो वाच्यगुण ही अनुमत हो सके और न रीति की वह महत्ता ही स्वीकार की जा सकी जिसका प्रतिपादन बामन ने बिष्णु या विष्णुनाथ के समुत्तर कुछ गुण तो भामह के तीन गुणों में ही अष्टमुक्त हो जाते हैं कुछ बोध का अभाव भाव है और कुछ तो गुण ही नहीं हैं उनका पालन काम्य को सदोष ही बनाता है। अतः इनकी अपेक्षा भामह ने कुछ अधिक समादृत हुए। किन्तु बामन ने एक नया मार्ग बिसलाया था और वाच्य के आत्मा के समुत्पन्न के लिए जो प्रश्न इन्होंने उठाया था वह स्वयं में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। इसी दृष्टि से इनका मूल्यांकन करना चाहिये।

परवर्ती आचार्य और रीति सम्प्रदाय

बामन के उपरान्त द्रष्ट ने रीति सिद्धान्त के विकास में महत्त्वपूर्ण योगदान दिया। इन्होंने 'माती' (धुबण्टी) रीति की नवीन परिकल्पना की। इन्होंने रीति का सम्बन्ध समास में स्थापित कर उसके चार भेद कर दिये—(१) जहाँ समास का सर्वनाम अभाव हो उसे वैदर्भी रीति कहते हैं। यदि उपसर्ग और वातु की सम्पत्ति हो जाय तो इस आधार पर उसे वैदर्भी की सीमा से व्युत्पन्न नहीं किया जा सकता क्योंकि आख्यात उपसर्ग का संयोग तो अथ प्रत्यापन के लिए ही होता है। द्रष्ट उसे समास नहीं मानते। (२) पाञ्चामी रीति में समास अस्पष्ट भाव होता है। (३) माटी रीति में समास मध्यम व नी का होता है और (४) गौड़ी रीति में समास वा बाहुल्य होता है और बड़े बड़े समास होते हैं। इस प्रकार द्रष्ट रीतियों के दो छोटे मानते हैं—एक छोटे वैदर्भी और दूसरी छोटे गौड़ी। पाञ्चामी वैदर्भी के निकट है और माटी गौड़ी के निकट। इन्होंने स्पष्ट कहा है कि ये रीतियाँ अस्कार नहीं होतीं अपितु गुण ही होती हैं। इन्होंने एक और नई विद्या उन्नीलित की—रीतियों का सम्बन्ध विषयवस्तु तथा रस से कर दिया। इनका कहना है कि श्रोत्रिय का ध्यान रखते हुए प्रेक्षक कक्ष में अवानक और अनुप्रास में वैदर्भी और पाञ्चामी इन दो रीतियों की योजना की जानी चाहिए तथा रस में माटी और गौड़ी रीति की योजना करनी चाहिए। केवल रसों में रीति का कोई नियम नहीं है। इनकी योजना रस के प्रोक्षित्य को ध्यान में रखकर करनी चाहिए। बीस बीस वैदर्भी का माधुर्य से और गौड़ी का प्रोक्षक से धर्मिचार्य सम्बन्ध स्थापित हो गया रीतियाँ विषयानुसार माती जाने लगी और कवियों को दोनों रीतियों में रचना करने का आदेश दिया जाने लगा। केवल इतना ही नहीं अपितु भारत इत्यादि प्राकृतन आचार्य रस के आधार पर बिना कैसिकी की इत्यादि वृत्तियों का अध्ययन करते चले आये वे उन वृत्तियों का रीतियों से अनेक सम्बन्ध स्थापित हो गया। माधुर्य और शौचमार्ग के कारण वैदर्भी कैसिकी से संबन्ध हो गई तथा प्रोक्षक गुण की प्रधानता के कारण गौड़ी रीति का सम्बन्ध अरमटी वृत्ति से हो गया।

के अवलोकन में सक्षम हो जाते हैं। इसीलिये इसे समाधिगुण कहा गया है। नवीन अर्थ का अवलोकन दोनों प्रकार का हो सकता है सर्वथा नवीन अर्थ का अवलोकन भी और प्राचीन अर्थ की छाया लिये हुए नवीन परिकल्पना भी। व्यक्त अर्थ की भी कल्पना की जा सकती है और सूक्ष्म अर्थ की भी। (६) उक्ति वैचित्र्य को 'माधुर्य' गुण कहते हैं। (७) कठोरता का अभाव 'सौकुमार्य' गुण कहा जाता है। (८) अग्राम्यत्व में उदारता गुण होता है। (९) वस्तु के स्वभाव का स्फुट रूप में प्रकथन 'अर्थव्यक्ति' गुण कहा जाता है और (१०) शृंगारादि रसों की प्रदीप्तता में 'कान्ति' गुण होता है। इस प्रकार वामन ने दण्डी के दस गुणों की संख्या २० कर दी।

वामन के मत में रीतियों का आधार उक्त गुण ही हैं। यद्यपि इनका नामकरण देशों के आधार पर किया गया है किन्तु इसका आशय यह नहीं है कि जिस प्रकार विशिष्ट द्रव्य देश विशेष में उत्पन्न होते हैं उसी प्रकार ये काव्यगुण भी किसी देश में ही पैदा होते हैं। ये गुण किसी भी देश की कविता में देखे जा सकते हैं। किन्तु इनका नामकरण इस आधार पर कर दिया गया है कि ये गुण उन देशों की तत्कालीन कविता में पाये जाते हैं। वामन ने दो के स्थान पर तीन गुण माने हैं— (१) वैदर्भी रीति—जिसमें कविता के उक्त सभी गुण पाये जाते हैं। उसमें दोषों की मात्रा विद्यमान नहीं होती और उसका सौभाग्य वीणा स्वर जैसा होता है। "वक्ता भी विद्यमान हो, अर्थ भी विद्यमान हो और शब्दानुशासन का भी पूरी तौर से पालन किया गया हो किन्तु फिर भी काव्य में कोई एक ऐसा तत्त्व शेष रह जाता है जिसके न होने पर वाणी मधु-वर्षा नहीं कर सकती।" वही तत्त्व वैदर्भी रीति के अन्तर्गत आते हैं। (२) दूसरी रीति है गौड़ी जिसमें केवल दो ही गुण होते हैं—ओज और कान्ति। इसमें माधुर्य और सौकुमार्य का अभाव होता है, समास का प्रयोग अधिक किया जाता है और पद स्वच्छ नहीं होते। (३) तीसरी रीति पाञ्चाली है जिसमें माधुर्य और सौकुमार्य ये दो गुण होते हैं। इसमें ओज गुण का अभाव होने से सुकुमारता और कान्ति का अभाव होने से विच्छाद्यता होती है। 'जिस प्रकार रेखाओं में चित्र स्थित होता है उसी प्रकार इन रीतियों में काव्य प्रतिष्ठित रहता है। वामन का कहना है कि गुरुओं की समग्रता के कारण वैदर्भी रीति का ही अभ्यास करना चाहिये, गौड़ी और पाञ्चाली रीतियों का नहीं क्योंकि इनमें समग्र गुण नहीं होते।' यह भी कहना ठीक नहीं कि अभ्यास के लिये गौड़ी और पाञ्चाली को स्वीकार कर लेना चाहिये किन्तु मुख्य लक्ष्य तो वैदर्भी का ही रखना चाहिये। गौड़ी और पाञ्चाली में जब वैदर्भी के नञ्व हैं ही नहीं तब इनके अभ्यास से वैदर्भी में प्रवीणता कैसे प्राप्त हो सकती है? सन की रस्सी बटने से रेशम बुनने की प्रवीणता कैसे आ सकती है? इसलिये वैदर्भी रीति का अभ्यास ही उचित है। वैदर्भी रीति में भी यदि नमास का प्रयोग कम किया जावे तो उसमें अधिक उत्तमता आ जाती है। यदि वैदर्भी का आश्रय लिया जावे तो स्वल्प मात्रा में विद्यमान गुण भी आस्वाद में हेतु

सर्वथा मौसिक है और साहित्य-खास के प्रति उनकी रीति स्तुत्य है। किन्तु अन्य विद्याओं के समान उनके मार्ग और गुणों को भी स्वीकृति प्राप्त नहीं हो सकी और परबर्ती काल में वे उपेक्षित ही बने रहे।

रीति सिद्धांत के क्षेत्र में योग देने वाले अन्य प्रमुख आचार्य हैं राजशेखर भोज अग्निपुराणकार इत्यादि। राजशेखर का रीति नियमक अध्याय सुप्त हो गया है किन्तु जो स्फुट विवरण काव्यमीमांसा बालरामायण इत्यादि में प्राप्त होते हैं उनसे इनकी माय्यता पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। काव्य पुरुष की परिकल्पना तथा साहित्य विद्या के उसके अनुसरण के रूप में बीड़ी बंधनी इत्यादि रीतियों पर उन्होंने प्रकाश डाला है। काव्य पुरुष जब छट होकर चर से चम देता है तब साहित्य विद्या उसको बस में करने के लिए पहले गौड़ वेश में जाती है। वहाँ वह बैठी भाषा बोलती है वैसे वेश धारण करती है काव्य पुरुष उससे विरक्त हो जाता है। पाँचाल वेश में कुछ अनुराग उत्पन्न होता है और अन्त में विवर्ण में जा कर उसका विबाह भावि कवि कर देते हैं। राजशेखर ने बंधनी रीति की अत्यधिक प्रशंसा की है और सभी प्रकार की सुकुमारता कोमलता इत्यादि का अभिप्रेत विवर्ण को बतलाया है। राजशेखर ने वृत्तियों के विषय में एक नया दृष्टि कोण दिया है—'विवर्ण में सुवृत्ति (विमलित सौम्य) पसन्द है गौड़ लोभ समास को अधिक पसन्द करते हैं; वासिनात्म लोभों को ललित का प्रयोग प्रिय है उत्तर के लोभ कुवन्त के प्रयोग को महत्त्व देते हैं और विवन्त (क्रिया) की सुकुमारता पर सभी लोभ बल देते हैं। इस कवन का आधार क्या है इसका पता नहीं। इसमें विवर्ण को बलिष्ठ से पृथक् बतलाया गया है। भोज की प्रवृत्ति सकलन करने की है। वे किसी क्षेत्र में सच्चा विस्तार को परवा नहीं करते। उद्वेग की चार रीतियों के अतिरिक्त उन्होंने दो रीतियाँ और मानी हैं—मागधी और अवन्तिका। इनका निरूपण सर्वथा अव्यवहारिक तथा अस्पष्ट है। पुराण का जालीसवा अध्याय रीति-निरूपण कहलाता है जो वस्तुतः कुछ मारम्भ अनुशास का निरूपण है। पहले मन धारम्भ और बाधारम्भ तथा बाद में धीरारम्भ का वर्णन है। इन अध्याय में रीति और वृत्ति दोनों का वर्णन किया गया है। इसमें चार वृत्तियों भारत के भेदों धारमदी के लक्षण तथा भेदों का वर्णन तो प्राप्त होता है जीने का वर्णन फिर भी दीप्त रह गया है। इससे यह अध्याय अपुरा मामूम पड़ता है। इनके अतिरिक्त हेमचन्द्र बृहद्वाग्मट सिधमूपाल इत्यादि ने भी रीति सिद्धांत का प्रकरणानुसृत प्रकरण दिया है किन्तु इसमें कोई विशिष्टता मौलिकता दृष्टिगत नहीं होती। आचार्य मम्मट विद्वानाथ इत्यादि प्रामाणिक आचार्यों ने ध्वनिकारा द्वारा स्थापित परम्परा का ही अनुमोदन किया है। बामन के आधार पर काव्य की आत्मा रीति को मानने वाला केवल एक आचार्य और है—धर्मतानंद गोपी जिसने अमकार संग्रह में 'रीतिरप्या काव्यस्य बहो है।

आनन्दवर्धन से पहले वृत्तियों की दो प्रकार की स्थिति अधिगत होती हैं—भरत इत्यादि रस वादियों की वृत्तियाँ और अलंकार वादियों की। भरत ने चार प्रकार की वृत्तियाँ मानी हैं—सात्वती, कैशिकी, आरभटी और भारती। इनमें सात्वती वृत्ति सात्विक अभिनय में प्रयुक्त होती है। भारतीवृत्ति का उपयोग वाचिक अभिनय में होता है। इस भारती को कैशिकी और आरभटी परिवर्तित कर क्रमशः वैदर्भी और गौडी रीतियों का रूप दे देती हैं। दूसरे प्रकार की वृत्तियाँ आलंकारिकी की हैं। वृत्त्यनुपास के प्रसंग में तीन प्रकार की वृत्तियाँ मानी गई हैं—उपनागरिका परुषा और कोमला। उपनागरिका शृंगारादि कोमल रसों में परुषा रौद्रादि कठोर रसों में और कोमला हास्य इत्यादि में विश्रांत होती है। आनन्दवर्धन ने दोनों प्रकार की वृत्तियों का विषय विभाजन करने की चेष्टा की। उनके अनुसार भरत की सात्वती इत्यादि अर्थ वृत्तियाँ हैं और उद्भट की उपनागरिका इत्यादि शब्द वृत्तियाँ। इनका रसों से अनिवार्य सम्बन्ध होता है। वैदर्भी रीति, कैशिकी अर्थ वृत्ति और उपनागरिका शब्द-वृत्ति माधुर्य गुण के कारण शृंगार रस के अनुकूल होती हैं। इसी प्रकार गौडी रीति, आरभटी अर्थवृत्ति और परुषा शब्द वृत्ति ये ओज के कारण रौद्र रस के अनुकूल होती हैं। पाचाली रीति, सात्वती अर्थवृत्ति और कोमला शब्दवृत्ति ये प्रसाद की प्रधानता के कारण हास्य इत्यादि के अनुकूल होती हैं। इस प्रकार वृत्तियों से रस मिद्धात ही पुष्ट होता है। आनन्द वर्धन का कहना है कि रीति प्रवर्तक आचार्यों का ध्यान काव्य के आत्म तत्त्व की खोज करना ही था। उन्होंने यह तो विचार किया कि काव्यत्व का अधिष्ठान क्या है, उनका निष्कर्ष था कि काव्यत्व रीतियों में समाहित रहता है। किन्तु उन्होंने यह विचार नहीं किया कि रीतियों का अधिष्ठान क्या है, यदि उन्होंने यह विचार किया होता तो वे रस और ध्वनि मिद्धात तक पहुँच सकते थे। इस प्रकार आनन्दवर्धन के अनुसार अपनी अगति के कारण रीति सम्प्रदायवादी मार्ग में ही भटक गए।

कुन्तक की प्रवृत्ति सर्वथा मौलिक चिन्तन की है। अन्य दिशाओं के समान रीति सिद्धांतों में भी इनका महत्वपूर्ण योगदान है। सबसे पहली बात तो उन्होंने यह की कि 'रीति' शब्द को हटाकर दण्डी के 'मार्ग' को उन्होंने पुनरुज्जीवित किया। दूसरे रीतियों की रमानुमार तथा देशानुमार व्यवस्था हटाकर उसके स्थान पर रीतियों की कवियों की दृष्टि से मान्यता देने का प्रतिपादन किया। भारतीय आचार्यों में सम्भवतः यही एक मात्र ऐसे आचार्य हैं जो शैली को कविगत मानते हैं। उन्होंने मार्गों का नाम-करण तो भिन्न रूप में किया है किन्तु उनकी सख्या तीन ही रखी है—सुकुमार, विचित्र और मध्यम। इनके स्वरूप भी परम्परागत रीतियों के स्वरूप में किंचित भिन्न ही हैं। गुणों के विषय में भी उन्होंने नवीन कल्पना की है। गुण दो प्रकार के होते हैं—सामान्य और विशेष। सामान्य गुण सर्व रचना सामान्य होते हैं परन्तु विशेष गुण विभिन्न मार्गों में नियत होते हैं। सामान्य गुण दो होते हैं—श्रोत्रिय और मोक्षार्थ। विशेषगुण चार होते हैं—प्रसाद, माधुर्य, नावण्य और आमिजात्य। ये गुण होने सभी मार्गों में हैं किन्तु इनके स्वरूप में मार्गानुसार भेद हो जाता है। कुन्तक का चिन्तन

मे मनोवैज्ञानिक दृष्टि से विचार किया है। बाबू गुमाबगम ने 'सिद्धान्त और ग्रन्थमय' में रीति गुण कृति का सैमी के अन्तर्गत विवेचन किया है। उन्होंने पाश्चात्य काव्य शास्त्र के प्रकाश में भरत नामह इत्यादि सैमी के मतों का विवरण दिया है। यद्यपि उन्होंने मम्मट को उचित धावर देते हुये भी बामन के सैमी गुणों का तीन में अन्तर्भाव करने का विरोध किया है। उनके मत में बामन के गुणा से सैमी की अनेक विशेषताओं का उद्घाटन होता है। कविचर सुमित्रानन्दन पन्त ने परम्परागत रीति का उपहास करते हुये उसे निर्भीक ढङ्ग परत बठाकर कला में अभिव्यञ्जनासैमी पर बल दिया है। रीतियों की विद्या में नये प्रयोग वस्तु परक न होकर सर्वना व्यक्ति परक हैं। डा. तनेन्द्र ने इतर भारतीय काव्य सिद्धान्तों के समान रीति सिद्धान्त के भी प्रत्येक क्षेत्र का प्राकृतिक और प्राचीन दोनों पद्धतियों पर विचार किया है। उनके अनुसार वेह को महत्व देना ठीक आवश्यक है किन्तु उसको आत्मा ही मान लेना प्रबल है। इसी कारण रीति सम्प्रदाय किसी भी रूप में भीत नही रहा। रस सिद्धान्त की सबसे बड़ी कमी रस को महत्वहीन बनाना है। रस को केवल एक गुण में और वह भी एक साधारण गुण में स्थान दे देना रस के प्रति त्याग नही कहा जा सकता। रसमीमता काव्य का मुख्य उपास्य तत्त्व है जो कि भाव सौन्दर्य पर ही आधारित रहती है। अतः काव्य में रस को गौण स्थान नहीं दिया जा सकता। फिर भी बामन का सिद्धान्त इतना सारहीन नहीं है। डा. मनेन्द्र के अनुसार बामन के रस गुणों का विश्लेषण करने पर प्राकृतिक धारणा काव्य के अनेक तत्त्व पतार्थ हो जाते हैं।

पाश्चात्य काव्य शास्त्र और रीति

पाश्चात्य धारणाओं ने भी विषयानुसृत सैमी का उल्लेख किया है। अरिष्टा टिल ने स्तुति कला प्रोत्साहन इत्यादि भावों के आधार पर सैमी में परिवर्तन का निर्देश किया है। डेमेट्रियस ने सैमी के विषय में लिखा है कि कुछ ऐसे विषय होते हैं जिनमें प्रोबस्तिनी सैमी अधिक उपयुक्त होती है। इस प्रकार के विषय होते हैं युद्ध के दृश्य इत्यादि। डेमेट्रियस ने आनन्द-वर्धन की भाँति वर्णवर्णन की ओर भी संकेत किया है और लिखा है कि अति कुछ इत्यादि घोर कठोर रसों में गुप्त हो जाते हैं। डेमेट्रियस ने शृंगार इत्यादि कोमल रसों को कोमल सैमी में लिखने का आदेश दिया है। उन्होंने लिखा है कि कठोर रस ऊबड़ खाबड़ सड़क के समान होते हैं और कोमल रस परिशों के बिहारोद्यान जैसे होते हैं। मि. मुरी ने विषय और रस इन दो तत्त्वों को सैमी का नियामक माना है। उन्होंने The Problem of style में लिखा है कि 'मैंने प्रायः कवि सैमी के दो तत्त्वों की परीक्षा की—यस की संगीतारमक अभिव्यञ्जना और कल्पना की दृश्यमान अभिव्यञ्जना और मैंने यह दिखाने की चेष्टा की है कि ये दोनों गौण होते हैं। यथार्थ विद्या में मुझे बात हुआ कि शुद्धता ही मुख्य गुण है। शुद्धता न तो बौद्धिक होगी चाहिये न पारिभाषिक यद्यपि भावार्थक अभिव्यञ्जना

हिन्दी साहित्य में रीतिसिद्धान्त

हिन्दी में रीति सिद्धान्त के भी प्रथम प्रस्तोता आचार्य केशवदास ही कहे जा सकते हैं। इन्होंने रस की दृष्टि में भरत की चार वृत्तियों का निरूपण किया है। वस्तुतः केशव की वृत्तियाँ रस वर्णन शैली मात्र हैं। चिन्तामणि ने 'कविकुलकल्पतरु' में रीति को काव्यपुरुष का स्वभाव और वृत्ति को उसकी 'वृत्ति' व्यवहार बतलाया है। इससे मिथ्य होता है कि ये रीति और वृत्ति में सूक्ष्म भेद मानते थे। सम्भवतः इन्होंने कुन्तक के कवि स्वभाव का आधार लिया है। उसके अतिरिक्त वृत्त्यनुप्रास में इन्होंने उपनागरिका इत्यादि वृत्तियों का भी विवेचन किया है। कुलपति मिश्र ने 'रसरहस्य' में रीति के मूलाधार गुणों और रीति की पर्याय वृत्तियों का वर्णन काव्य प्रकाश के आधार पर किया है। देव ने गुणों और रीतियों का अद्वैत सम्बन्ध स्थापित कर दिया है तथा रीतियों का नाम न लेकर गुणों को ही रीति कहा है। इन्होंने दण्डी तथा वामन के १० गुणों के साथ अनुप्रास और यमक को भी गुणों (रीतियों) में स्थान देकर उनकी संख्या १२ कर दी है। दाम का रीति विवेचन अधिक महत्वपूर्ण है— इन्होंने स्थायी भावों की वामना के समान गुणों की वामना भी मानव चित्तवृत्ति में मानी है तथा गुणों का वर्गीकरण भी किया है। इन्होंने रसों का भी रीतियों और गुणों से स्थायी तथा अपरिहार्य सम्बन्ध माना है। आधुनिक हिन्दी आलोचना क्षेत्र में भी कतिपय प्राचीन परम्परावादी विचारकों के दर्शन होते हैं। कन्हैयालाल पोद्दार ने मम्मट को ही प्रामाणिक मान कर रीतियों का परिचय दिया है। उनका उपनागरिका कोमला और परुषा का वर्णन मम्मट का अनुवाद मात्र है। मिश्र वन्धुओं ने 'साहित्य पारिजात' में रीतियों का विवेचन किया है। किन्तु इसमें मौलिकता भी दृष्टिगत होती है और हिन्दी की प्रकृति का भी इसमें पूरा ध्यान रखा गया है। अर्जुनदास केडिया ने भी 'भारती भूषण' में रीतियों का विवेचन किया है। इस दिशा में राम दहिन मिश्र का 'काव्य-दर्पण' अत्यन्त महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। इसमें गुण-रीति-वृत्ति इन तीनों का सूक्ष्म अध्ययन किया गया है जिसमें काव्य प्रकाश के अतिरिक्त अन्य संस्कृत ग्रन्थों का भी आधार लिया गया है। मिश्र जी ने भरत, वामन, विश्वनाथ, जगन्नाथ, भोज इत्यादि के मत देकर मम्मट का ही समर्थन कर दिया है।

आधुनिक युग में नई शैली की आलोचना पर पाश्चात्य आलोचना शैली का विशेष प्रभाव परिलक्षित होता है। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने वर्ड्सवर्थ के समान बोलचाल की साधारण शैली का समर्थन किया। यह दूसरी बात है कि इस प्रयास में उन्हें सफलता न मिल सकी। श्याम सुन्दरदास ने काव्य में बुद्धि तत्त्व, कल्पना तत्त्व और भावतत्त्व के अतिरिक्त एक शैली तत्त्व और माना है। उनकी दृष्टि में शैली का अर्थ है रूप सौन्दर्य, रूप चमत्कार या रचना चमत्कार। किमी लेखक की शब्द योजना, वाक्यांशों का प्रयोग, वाक्यों की बनावट और उनकी ध्वनि का नाम शैली है। शैली विचारों का वाह्य और अत्यक्ष रूप है। आचार्य शुक्ल ने रीति अलंकार इत्यादि समस्त काव्य तत्त्व रस पर्यवसायी ही माने हैं। उन्होंने काव्य भाषा के विषय

हो किन्तु इतना तो सत्य ही है कि ऐसी दो प्रकार की हो सकती है एक स्पृहणीय और दूसरी अस्पृहणीय। एक कोमल और दूसरी कठोर। वेदभेद के आधार पर नामकरण के विषय में अनुपपत्ति हो सकती है, किन्तु वामन का यह स्पष्टीकरण भी अनर्गल नहीं कहा जा सकता कि रीतियाँ किसी ब्रह्म की भाँति वैश्वविशेष में जन्म नहीं लेती किन्तु किसी प्रदेश विशेष में बहुतायत से प्रयोग होने के कारण उनका नामकरण कर दिया जाता है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि रीतियों के तीन आधार माने जाते हैं—गुण वर्ण्यवस्तु और कर्म का व्यक्तित्व। तीनों ही प्रकार अपने स्थान पर उचित हैं और तीनों ही विशेष दृष्टिकोण को प्रकट करते हैं।

रीतियों का मूल अभिष्टान गुण है। वामन ने १ शब्द गुणों और १ शब्द पुणों का विभाजन और वर्गीकरण कर काण्य के समस्त मूलभूत तत्त्वों को धारणासाधक कर लिया है। विशेष रूप से शब्द गुणों का इतना विस्तार कर दिया गया है कि उनमें रागद्वेष बुद्धितत्त्व कल्पना और ऐसी वे चारों तत्त्व समविष्ट हो जाते हैं। इसी प्रकार ऐसी गत और विषय गत विशेषताओं का भी इन गुणों में ठीक रूप में आकलन किया गया है।

ऐसी प्रथमा रीति की प्रतिष्ठा श्रुत एक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त है। संस्कृत साहित्य शास्त्र के प्राचार्यों में ऐसा कोई भी नहीं है जो अभिव्यक्ति को महत्त्व न देता हो। काव्य ऐसी ही एक ऐसा तत्त्व है जो काव्य को शास्त्र से वृत्त करता है। श्रुत ऐसी बत विशेषता काव्य में निस्सन्देह स्पृहणीय होती है।

प्रथम प्रश्न यह उपस्थित होता है कि रीति को काव्य की धारणा मानना कहाँ तक ठीक है। वैसे रीति काव्य का नित्य अंग तो है ही। काव्य भी रीतिनिष्ठ होता ही है। किन्तु रीति किमिष्ट होती है यह विचार करने पर भाव या रस के अतिरिक्त और कोई तत्त्व सामने नहीं आता। रमणीयता ही काव्य का एक मात्र उपास्य तत्त्व है और रमणीयता भाव की ही होती है। रीति की योजना भाव की दृष्टि से ही की जाती है। अतएव इसमें सन्देह नहीं रह जाता कि काव्य की धारणा तो भाव या रस ही है। रीति भावविश्वजन्यता की साधिका मात्र होती है। रीति को काव्य की धारणा कहना वैसे ही वैसे कि धारणा को अभिव्यक्त करने वाला धरती को ही धारणा कहना है। दूसरी बात यह है कि वामन ने रस को उचित महत्त्व नहीं दिया है। काव्य गुण के अन्तर्गत रस को सम्मिलित किया गया है जो गौडी रीति का ही एक विशेष गुण है। गौडी रीति स्वयं वामन ने अनुसार बाध्यणीय नहीं होती। इस प्रकार रस को उचित महत्त्व न देने के कारण रीति सम्प्रदाय अपने में अपूर्ण है। इस विषय में धामन्य वर्णन का यह कथन ध्यान देने योग्य है कि रीतियों का प्रवर्तन काव्यारम्भ के अनुसन्धान की एक चट्टा थी। अनुसन्धाता की प्रवृत्ति के कारण उस चट्टा में अन्तिम उपलब्धि नहीं हो सकी और वे अनुसन्धाता मार्ग में ही अटक गये। बहि के ठीक रूप में धारणा बहुत जाने तो काव्य के अरम लक्ष्य रस तत्त्व तक पहुँच सकते थे।

योजना की शुद्धता ही अपेक्षित होती है।।' शब्द की सगीतात्मक अभिव्यजना शब्द गुण तथा शब्दालंकार में आती है और कल्पना की दृश्यमान अभिव्यजना अर्थ गुण तथा अर्थालंकार के अन्दर आती है। मि० मुरी के अनुसार ये दोनों तत्त्व गौण हैं। ये दोनों तत्त्व गौण हैं। ये दोनों वाच्य वाचक के क्षेत्र में आते हैं। मुख्य तो भावात्मक अभिव्यजना ही है जिसे हम रसध्वनि के नाम से अभिहित कर सकते हैं। मुरी का 'प्रीसीजन' रसौचित्य ही है। रोम के प्रसिद्ध रीति-शास्त्रकार होरेस ने शब्द चयन के विषय में काट-छाँट कटोर शब्दों की मसृणता और शक्ति तथा गरिमा-शून्य शब्दों के बहिष्कार का उपदेश दिया है। किन्तु प्रचलित शब्दों का बहिष्कार न करने का निर्देश किया है। डायोनिसेस ने शब्दचयन की अपेक्षा शब्दयोजना पर अधिक बल दिया है। तथा इन्होंने कुन्तक के समान शैली के व्यक्तित्वनिष्ठ आधार तथा रुद्रट के अनुसार वस्तु-निष्ठ आधार दोनों को मान्यता प्रदान की है। लाञ्छनाइनस महान् शैली को आत्मा की प्रतिध्वनि मानते हैं।

शोपेन हावर ने शैली के विषय में लिखा है कि किसी भी लेख में स्पष्टतम, सुन्दरतम तथा शक्तिमत्तम शब्द होने चाहिये। इस प्रकार लेख के तीन गुणों का उल्लेख है स्पष्टता, सुन्दरता और दोनों का निष्कर्ष शक्ति। 'इतने स्पष्ट, इतने निश्चित और इतने उचित जितने कभी सम्भव हो।' यह तभी सम्भव है जब ऐसे शब्दों का प्रयोग किया जावे जिनका अर्थ न कम हो न अधिक, जिनका अर्थ न सन्देहजनक हो न कुछ और। शोपेन हावर शक्ति के लिये न तो व्याकरण के बलिदान का पक्षपाती है और न स्पष्टता का ही बलिदान करना चाहता है। इसका कहना है कि लक्ष्य भेद ही शैली की सबसे बड़ी विशेषता है। यदि शब्द उस लक्ष्य के अतिरिक्त भर दिये जाते हैं जिसका कथन अभीष्ट होता है तो विचारधारा अस्पष्ट हो जाती है। प्रत्येक व्यर्थ शब्द अर्थभिव्यक्ति का बाधक हो जाता है। वामन के अर्थवैमत्य का भी यही आशय है।

रीतियों की सख्या के विषय में समता भी पाश्चात्य साहित्य में देखी जा सकती है। दण्डी के समान ही अरिष्टाटल ने भी एक प्रकार की शैली मानी है सुकुमार और उसका विरोध आडम्बर पूर्ण तथा अलंकार गर्भित शैली से माना है। इन्होंने शैली को शब्द सघटना और वर्ण से सम्बद्ध किया है और उसे कवि-सम्बद्ध करने का निषेध किया है। अरिष्टाटल के वाद गम्भीर अपचित और मध्यम शैलियों की बात की जाने लगी जिनका उद्देश्य था प्रभावोत्पादन, प्रसादन और नियमन। कहने का आशय यह है कि रीति विषयक विचारधारा का भारतीय तथा पाश्चात्य दोनों विवेचकों के दृष्टि कोण में पर्याप्त साम्य है।

रीति सिद्धान्त का मूल्याङ्कन

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि रीति सिद्धान्त का इतिहास चिर अतीत तक फैला हुआ है और इसको सम्प्रदाय रूपता देने वाले वामन से बहुत पहले रीति का विवेचन किया जाने लगा था। इसके भेदों के विषय में चाहे भामह ने अरुचि दिखलाई

६ शब्द शक्ति

१. उपक्रम
२. शब्दशक्ति का विभाजन
३. उत्पत्ति शक्ति की माप्यता
४. शब्द की क्रिया शक्ति का व्यापार
५. लक्षणा
६. लक्षणा के भेद
७. व्यञ्जना-शक्ति
८. उपसंहार

उपक्रम

व्यामसास्त्र ने धनुसार प्रत्येक कार्य की तीन कोटियाँ होती हैं—कारण व्यापार और फल समवा कार्य । कारण से व्यापार उत्पन्न होता है और व्यापार से कार्य । उदाहरण के लिये बड़ा एक कार्य है । इसका कारण है मृत्तिका जिसमें बाल का घुमना इत्यादि व्यापार उत्पन्न होता है और उस व्यापार से बड़ा रूप कार्य या फल तैयार हो जाता है । इसी प्रकार कारण 'बर्त' में ताना बाना इत्यादि कार्य होते हैं जिससे बस्त्र रूपी फल तैयार हो जाता है ।

तर्क शास्त्र में सभी प्रकार के ज्ञान की कार्य ही माने जाते हैं । प्रथम उनमें भी उनका तीनों कोटियाँ अपेक्षित होती हैं । उदाहरण के लिये प्रत्यक्ष ज्ञान को लीजिये—इसमें नेत्र कारण है । नेत्र और द्रष्टव्य वस्तु (बट इत्यादि) का संयोग व्यापार है जिसे तर्क शास्त्र की भाषा में सम्मिलन कहते हैं । इस नेत्र और द्रव्य के संयोग से जो ज्ञान उत्पन्न होता है उसे प्रत्यक्ष ज्ञान कहते हैं । इसी प्रकार धनुमान प्रमाण की लीजिये—इसमें भी वस्तुओं के साहचर्य को निरन्तर बार-बार देखने से एक व्याप्ति बन जाती है । जैसे बुधा और प्राग के साहचर्य की बार-बार देखने से एक व्याप्ति बनती है—'वहाँ बुधा होता है वहाँ प्राग होती है । वह व्याप्ति ही कारण है । फिर कभी कभी बुधा को देखकर व्याप्ति का स्मरण और बुधा से उसके सम्पर्क का निमित्त होता है कि 'वहाँ बुधा होता है वहाँ प्राग होती है' महा बुधा मीनूष है प्रथम प्राग होनी चाहिये । । इस निमित्त को ही तर्क की भाषा में पक्षमर्ष कहते हैं ।

फिर भी ध्वनिवादी आचार्यों ने भी रीतियों को रस का प्रत्यक्ष तथा नित्य धर्म माना है। अलंकार शरीर के माध्यम से आत्म रूप रस को भूषित करते हैं किन्तु रीतियाँ प्रत्यक्ष रस की ही उपकारक होती हैं। यही ठीक भी है। जब तक कोमल भाव को कोमल शब्दों में अभिव्यक्त नहीं किया जावेगा तब तक शृंगारादि रस निष्पन्न हो ही नहीं सकते। इसी प्रकार कठोर रसों के लिये कठोर शब्दों और कठोर अर्थ दोनों की आवश्यकता है। अर्थ में भी कठोरता और कोमलता को रीतियों के क्षेत्र में नन्निविष्ट कर बामन ने एक प्रकार से उन्हें रस का अनिवार्य नित्य धर्म उद्घोषित कर दिया है। इस प्रकार काव्य की आत्मा के रूप में रीतियों को न स्वीकार करते हुये भी उनके महत्त्व पर किसी को सन्देह नहीं रह जाता।

मानी थी—भावकत्व वृत्ति और गीतकत्व वृत्ति। एक तो यह सर्वथा मनीषा पर कल्पना थी और दूसरे इनकी सत्ता किसी न किसी रूप में शास्त्र के अन्तर्गत विद्यमान थी। अतएव ये दोनों वृत्तियाँ प्रतिष्ठा प्राप्त न कर सकी। इस प्रकार प्रीति और सम्मान साहित्य-शास्त्री तीन ही वृत्तियों को स्वीकार करते हैं—अभिधा नलना और व्यञ्जना। यहाँ पर इस विचार में पड़ना वाञ्छनीय नहीं है कि इन तीन ही वृत्तियों को क्या स्वीकार किया जाय। इस विषय में शास्त्र में अत्यन्त व्यापक रूप में परिचर्चा की गई है और इनका निर्धारण निश्चय की मनीषा का एक मापदण्ड बन गया है। यहाँ पर केवल उक्त तीन वृत्तियों को ही स्वीकार कर उनका परिचय मात्र दिया जायेगा। इनके विषय में विचार शास्त्रान्तरों में देखा जाना चाहिये। यहाँ पहले तात्पर्य वृत्ति की मान्यता पर विचार कर लेना आवश्यक है।

तात्पर्य वृत्ति की मान्यता

तात्पर्य वृत्ति की मान्यता के विषय में दो मत हैं—एक है कुमारिल मठ के अनुयायियों का जिसको अभिविधान्य-वाद कहते हैं और दूसरा है प्रभाकर (मुद्र) और उनके अनुयायियों का जिसे अन्विताभिधानवाद कहते हैं। मठ सम्प्रदाय के अनुयायियों का सिद्धान्त इस प्रकार है—

वाक्यार्थ ज्ञान में और वाक्यार्थवृत्ति में तीन हेतु होते हैं—(१) आकांक्षा—वाक्यार्थ ज्ञान के लिये दो शब्दों के पारस्परिक सम्बन्ध की आवश्यकता। इस आकांक्षा के अभाव में दो शब्द एक वाक्य बना ही नहीं सकते। जैसे पाय चोड़ा हाथी इत्यादि शब्द एक वाक्य नहीं बनाते क्योंकि इनमें आकांक्षा नहीं है। (२) बोध्यता—शब्दों के परस्पर सम्बन्ध में किसी प्रकार की बाधा का न होना। जैसे धाम से सीधता है' इन शब्दों का सम्बन्ध नहीं हो सकता क्योंकि इनमें भिन्नता की बोध्यता नहीं है। (३) सन्निधि—निकटवर्तित्व। इसके अभाव में भी शब्दों में आपस में सम्बन्ध नहीं हो सकता। जैसे एक-एक पहर बाघ कहे हुये दो शब्दों में आपस में सम्बन्ध नहीं हो सकता। क्योंकि उनमें आपस में सन्निधि अर्थात् निकटता नहीं है।

इन हेतुओं के द्वारा जब कतिपय वाक्यार्थ भिन्नका अर्थ मान लिये जा सकें किन्ना जायेगा—परस्पर अन्विता हो जाते हैं उस समय एक ऐसा अर्थ क्षेत्र रह जाता है जो उस वाक्य में स्थित शब्दों में किसी के द्वारा प्रकट नहीं किया जा सकता। उसी विशेष अर्थ को वाक्यार्थ कहते हैं और यही तात्पर्यार्थ कहलाता है। कहने का तात्पर्य यह है कि मठ मतानुयायियों के अनुसार शब्दों का अर्थ अन्वयार्थ मान होता है। अन्वय में शब्द की शक्ति नहीं होती। इसी अन्वयार्थ को पूरा करने के लिये तात्पर्यार्थ की कल्पना करनी पड़ती है। यह अर्थ वाक्यादि अर्थ से सर्वथा भिन्न होता है और बिना तात्पर्य के आकांक्षादि के कारण इसका ज्ञान हुआ करता है। जैसे 'देवदत्त नाम' इस वाक्य में देवदत्त का अर्थ है व्यक्ति विशेष' नाम का अर्थ है पशु विशेष और ताता है जिया का अर्थ है विशेष प्रकार की किया। किन्तु देवदत्त का

यह परामर्श व्यापार है। इस से जो बोध उत्पन्न होता है कि 'यहाँ आग है' वह फल या कार्य कहा जाता है।

शब्दबोध भी एक ज्ञान है। शब्द उसमें कारण है और किसी अर्थ का ज्ञान फल या कार्य है। शब्द से शब्द बोध तक पहुँचने के लिये किसी व्यापार की नितान्त आवश्यकता है। यह व्यापार शब्द में ही वर्तमान होता है, इसी से इसे वृत्ति (वर्तमान होना) कहते हैं। आशय यह है कि शब्द वृत्ति एक व्यापार है जो कारणभूत शब्द ज्ञान से उत्पन्न होता है और शब्द-बोध रूप फल को उत्पन्न किया करता है।

शब्द-वृत्ति कितने प्रकार की होती है इस विषय में विभिन्न दर्शनो में विभिन्न प्रकार की मान्यताओं का प्रतिपादन किया गया है। फलतः शब्दवृत्तियों की संख्या के विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। किन्तु एक वृत्ति के विषय में किसी को अनुपपत्ति नहीं है और वह है शब्द शक्ति इसीलिये वृत्ति के स्थान पर 'शब्द शक्ति' यह लाक्षणिक प्रयोग चल पड़ा है। आशय यह है कि शब्द शक्ति में शब्द के ऐसे व्यापार पर विचार किया जाता है जो शब्दार्थ बोध में कारण हुआ करता है।

शब्दशक्ति का विभाजन

दर्शन के क्षेत्र में शब्द शक्तियों का विभाजन चर्चा का प्रमुख विषय रहा है। कतिपय दार्शनिक केवल एक शक्ति मानते हैं—अभिधा। दूसरे लोग अभिधा और लक्षणा ये दो शक्तियाँ मानते हैं। कतिपय अन्य लोग (वैयाकरण) लक्षणा को स्वीकार नहीं करते अपितु अभिधा और व्यञ्जना इन दो शक्तियों को मानते हैं। दूसरों के मत में तीन शक्तियाँ हैं अभिधा, लक्षणा और गुणवृत्ति। अन्य लोग गुणवृत्ति को लक्षणा का ही एक भेद गोणी लक्षणा मान कर शब्द शक्तियों की संख्या दो ही रखते हैं। साहित्य शास्त्री और विशेष रूप से ध्वनिवादी तीन शक्तियों को स्वीकार करते हैं—अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना। इन शक्तियों के आधार पर ही साहित्य-शास्त्र में शब्द भी तीन प्रकार का माना जाता है—वाचक, लाक्षणिक और व्यञ्जक। इसी प्रकार अर्थ भी तीन प्रकार का ही माना जाता है वाच्य, लक्ष्य और व्यग्य।

साहित्य-शास्त्र में भी उक्त विभाजन को सर्वसम्मत से स्वीकार नहीं किया जाता। अनेक आचार्य व्यञ्जना वृत्ति के विरोधी हैं और उसका अन्तर्भाव कही अन्यत्र करना चाहते हैं। कुछ लोगो ने एक नई शक्ति की कल्पना की है और उसका नाम-करण किया है तात्पर्य-वृत्ति। इस तात्पर्य-वृत्ति के दो रूप प्राप्त होते हैं—एक तो वाक्यार्थ का प्रत्यायन कराने वाली तात्पर्य वृत्ति और दूसरे व्यञ्जन के समस्त क्षेत्र को आत्मसात् करने वाली तात्पर्य वृत्ति। किन्तु इसको अपवाद रूप में ही स्वीकार किया गया है। वाक्यार्थ प्रत्यायन के लिये तात्पर्य वृत्ति कहाँ तक आवश्यक है इस पर पृथक् विचार किया जायेगा। अब रही दूसरे प्रकार की तात्पर्य वृत्ति इसको यदि व्यञ्जना का स्थानापन्न मानना है तो व्यञ्जना वृत्ति को ही मान लेने में क्या दोष है ?

साहित्य शास्त्र में ही रस प्रक्रिया के अन्तर्गत भट्टनायक ने दो वृत्तियाँ और

(१) व्याकरण—वातु प्रत्यय इत्यादि का निर्माण इसी के द्वारा होता है।

(२) उदाहरण—जैसे गाय के समान मकय होता है। इस वाक्य को सुनकर जगस में जाकर माय की समानता के आधार पर मकय को न जानने वाला व्यक्ति मकय में व्यक्ति ग्रहण कर लेता है।

(३) कोश—कोश में शब्दों के अर्थ दिये रहते हैं उनसे भी शब्दों के अर्थ का ज्ञान हो जाता है।

(४) व्यवहार—जैसे 'माय लाओ इत्यादि वाक्य धीरे उसकी जिम्मा को देखकर वाक्य को 'गाय' इत्यादि पदार्थों का ज्ञान हो जाता है।

(५) वाक्य श्रवण—कभी-कभी वाक्य के अन्तर्गत किसी शब्द का अर्थ मानस नहीं पड़ता। किन्तु जब उस वाक्य के साथ अन्य वाक्य को जोड़ दिया जाता है तो उस शब्द का अर्थ मानस पड़ जाता है। जैसे 'सिंह से डरना चाहिये' इस वाक्य में यदि किसी व्यक्ति को 'सिंह' के अर्थ का पता न हो धीरे उसके साथ यह इस वाक्य को सुने कि 'क्योंकि सिंह समस्त जंगली जीवों का राजा है' तो यह सिंह अर्थ समझ लेगा।

(६) प्राप्त वाक्य—जब कोई प्राप्त (विश्वसनीय अधिकारी) व्यक्ति बतला देता है कि प्रमुख शब्द का प्रमुख अर्थ है तो उस शब्द के अर्थ का ज्ञान हो जाता है।

(७) विवृति—विवरण। जैसे 'कुम्भकार का विवरण 'कुम्भ को करल वाला' कर देने से कुम्भार का अर्थ समझ में आ जाता है।

(८) सिद्धपक्ष सामान्य—सिद्ध या ज्ञात शब्द की निश्चिन्ता से सम्भाव का बोध हो जाता है। जैसे 'पिक मस्ती से बसन्त में पुष्पता है। यहाँ बसन्त धीरे 'पुष्पता' शब्दों का अर्थ मानस होने पर 'पिक' का अर्थ कीकिस है, यह मानस पड़ जाता है।

ऊपर सकेत ग्रहण के उपायों का परिचय दिया गया। यह सकेत ग्रहण सर्वदा व्यक्ति में ही होता है। उदाहरण के लिये माय लाओ इस वाक्य में 'माय' का सकेत ग्रहण केवल एक माय में हीमा क्योंकि जाना किया जाती में सम्भव है। व्यवहार में व्यक्ति ही जाता है धीरे प्रयोजन की सिद्धि भी इसी में सम्भव है। अतः नियमा मुक्त व्यक्ति ही वाक्य हमी चाहिये धीरे व्यक्ति में ही सकेत ग्रहण होमा चाहिये। किन्तु यह दो ही प्रकार से सम्भव है या तो समस्त व्यक्तियों में व्यक्ति मानें या कतिपय व्यक्तियों में व्यक्ति स्वीकार करें। यदि हम समस्त व्यक्तियों में पुष्प-पुष्पक व्यक्ति मानने लगेय तो व्यक्ति के अस्तित्व होने के कारण व्यक्ति भी अस्तित्व माननी पड़ेगी धीरे यदि हम कतिपय व्यक्तियों में व्यक्ति मानेंगे तो अन्य व्यक्तियों में या तो सकेत ग्रहण ही न होगा धीरे यदि ग्रहण होगा तो यह नियम जाता रहेगा कि जिस शब्द का जिस अर्थ में सकेत ग्रहण हो यह शब्द उनी अर्थ का वाक्य होता है। एक

क्रिया में कर्तृत्व और गाय का क्रिया में कर्मत्व किसी भी शब्द का अर्थ नहीं है। आकाशा इत्यादि के कारण इसका भान होता है यही वाक्यार्थ (फल) है और इसमें व्यापार की तात्पर्य वृत्ति कहते हैं।

अन्विताभिधानवादी प्रभाकर गुरु के अनुयायी तात्पर्य वृत्ति को स्वीकार नहीं करते। उनका मत है कि वाक्यार्थ वाक्य के द्वारा ही प्रकट किया जाता है। अतः अभिधावृत्ति के अन्दर ही तात्पर्य वृत्ति का भी समावेश हो जाता है। इस सिद्धान्त का सार यह है कि बालक को सर्वप्रथम शक्तिग्रह वाक्य में ही होता है। जब कोई बृद्ध किसी युवक को 'गाय लाओ' यह आदेश देता है और युवक उसकी आज्ञा से गाय ले आता है तथा यह क्रिया बार-बार होती है तब बालक 'गाय लाओ' इस वाक्य का और गाय ले आने की क्रिया का सम्बन्ध समझ लेता है। इस प्रकार सबसे पहले बालक की शक्तिग्रह वाक्य में ही होता है। इसके बाद वही बालक जब 'गाय ले जाओ' 'अश्व ले आओ' इत्यादि वाक्यों को सुनता है और उनकी क्रियाओं को देखता है तब एक वाक्य के भिन्न-भिन्न शब्दों के भिन्न प्रयोगों पर ध्यान देता है और वाक्यान्तर्गत शब्दों के निर्गम और प्रवेश के द्वारा शब्दों की जिस शक्ति को समझ जाता है उसमें अन्वय का अंश भी विद्यमान होता है। इस प्रकार कारक पदों का क्रिया पदों के साथ और क्रिया पदों का कारक पदों के साथ सम्बन्ध ज्ञात हो जाता है तब इस अन्वित शक्ति का अपलाप नहीं हो सकता और शब्दों की शक्ति अन्वय में भी सिद्ध हो जाती है। अतः उसके लिये पृथक् से तात्पर्यवृत्ति मानने की आवश्यकता नहीं पड़ती। इसे अन्विताभिधानवाद कहते हैं। यहाँ पर इतना और ध्यान रखना चाहिये कि साहित्यशास्त्रियों ने भट्टमत (अभिहितान्वयवादी) को अधिक आदर दिया है। इसका कारण यह है कि अन्वितघटादि में घट पद की शक्ति मान भी ली जावे किन्तु जहाँ पर केवल अन्वय का ही बोध करना होगा वहाँ पर आकाशादि को कारण मानना ही पड़ेगा। अतः तात्पर्य वृत्ति का मानना उचित है। किन्तु यह वृत्ति वाक्यार्थ बोध में ही कारण बनती है शब्दों की वृत्ति के अन्तर्गत नहीं आती। अतः इसके मानने से भी शब्दशक्तियों की त्रिरूपता में अन्तर नहीं आता।

शब्द की अभिधा शक्ति या व्यापार

शब्द और अर्थ का अनादि सम्बन्ध है। प्रत्येक शब्द के लिये अर्थ नियत है और प्रत्येक अर्थ के लिये शब्द नियत है। किसी अर्थ के लिये शब्द का नियत होना उस अर्थ में उस शब्द का सकेत कहलाता है। यह सकेत परम्परागत रूप में प्राप्त होता जाता है। अतः किसी एक व्यक्ति को किसी अर्थ में किसी शब्द के सकेत नियत करने का श्रेय नहीं दिया जा सकता। इसीलिये कुछ लोग सकेत को ईश्वरेच्छाजन्य मानते हैं। उनका आशय यही है सकेत का नियत करना सर्वथा सायोगिक है और एक व्यक्ति इस दिशा में कुछ भी नहीं कर सकता। अर्थज्ञान के लिये इस सकेत का ज्ञान होना नितान्त अपरिहार्य है। सकेत ग्रहण निम्नलिखित ८ प्रकारों से होता है—

कुछ सव्य धनेकार्थक होते हैं। वही पर यह निर्णय करना आवश्यक हो जाता है किसी विशिष्ट प्रकरण में कौन सा धर्म लिया जाय। इसके लिये आचार्यों ने कुछ नियम बनाये हैं जिनके आचार पर यह निर्णय किया जा सकता है कि प्रमुख स्थान पर कौन धर्म बरता का अभिप्रेत है। ये नियम ये हैं—

सयोगो विप्रयोगश्च साहचर्यं विरोधिता ।

धर्मं प्रकरणं लियं शास्त्रस्याग्न्यस्य सम्मिथि ॥

सामर्थ्यं नीचिती वेदो काशो व्यवसित स्वरारव्य ।

शास्त्रस्यार्थस्यानवच्छेदे विरोधस्मुक्तिहेतव्य ॥

(१) संयोग से निर्णय जैसे अन्वयक से युक्त हरि' इसमें अन्वयक के सबोम से बिष्णु ही धर्म लिया जायगा—यूयं सिंह अरुण सुक इत्यादि धर्म नहीं। (२) विरोध से जैसे अन्वयक रहित हरि' यहा अन्वयक के विरोध से बिष्णु धर्म से अप्रिया नियमित होती है। (३) साहचर्य जैसे— राम सत्यमेव मे लक्ष्मण के साहचर्य से 'राम का सत्य के पुत्र' इस धर्म से नियत हो जाता है तथा बभराम और गरुड राम का बोध नहीं होता। (४) विरोध से निर्णय जैसे 'उमकी' राम और धनुं की प्रति होती इसमें विरोध के कारण राम से परमुराम और धनुं से सहस्रानुं का धर्म लिया जाता है। (५) धर्म या प्रयोग से निर्णय जैसे मुक्ति के लिए स्वाधु का भजन करा' यहा मुक्ति का प्रयोग से स्वाधु का धर्म सिद्ध होया कुछ लक्ष इत्यादि नहीं। (६) प्रकरण से जैसे वेद सब समझने है यहा प्रकरण से वेद का धर्म हागा 'राजा' वेदता इत्यादि नहीं। (७) लिय या विशिष्ट धर्म से जैसे 'मकर पञ्च कुर्गिन है मकरपञ्च रात्र के दो धर्म हैं—समुद्र और कामदेव। यहाँ कारण सिंग से मकरपञ्च रात्र का धर्म कामदेव ही सिद्ध होता है। इसी प्रकार (८) प्रत्य शास्त्र की सम्मिथि (९) सामर्थ्य या योग्यता (१०) नीचिती (११) वेद (१२) काव (१३) मुक्ति या रक्षीति का प्रयोग इत्यादि में भी धर्म का नियमन होता है। उक्त कारिकाओं में स्वर की भी धर्म का नियमन अवलम्बित नया है। बिष्णु हमरा प्रयोग केवल वेद में ही होता है।

समाप्ता

यह भाषा की विचारों में तीव्रता धारित है या बचना बचना में रक्षीयता माना जाये तब प्रायः आध्यात्म प्रचलन गिठ हो जाते हैं। ऐसी वृत्ति में बचना लेने शस्त्रों का प्रयोग करना है जो उक्त धर्म के वाचक तो नहीं होने बिष्णु प्रयोग सामर्थ्य से उक्त धर्म का बह देते हैं। भाव ही वृत्ति का प्रयोग भी गिठ ही जाना है। इन वाचिक शस्त्रों के प्रयोग में ही भाषा कुर्गिन बानी बानी है। भाषा की परिभाषा यह है कि जहा मुख्यार्थ का स्थान पर उमने आध्यात्म रक्षने वाला मुख्य धर्म निहा जाता है उसे भाषा कहते हैं। आचार्यों ने भाषा की तीन धर्म बनावे हैं (१) शास्त्र का मुख्यार्थ प्रकरण में ही न बचना हो और उमने भाषा कुर्गिन ही बने। इने मुख्यार्थ का

वात और है—अभी हम कहते हैं—'वैल सफेद है, वह चल रहा है, उसका नाम डित्य है' इसमें चार धर्म हैं वैल (जाति) सफेद (गुण) चलना (क्रिया) और डित्य (यहच्छा शब्द) एक ही व्यक्ति में ये चार धर्म हैं। यदि हम व्यक्ति को वाच्य मानने लगे तो इन चारों का न तो विभेद ही हो सकेगा और न पृथक्करण ही सम्भव होगा। क्योंकि व्यक्ति एक ही है और एक ही व्यक्ति में चार सकेत ग्रहण हो ही नहीं सकते। अतः हमें व्यक्ति के उपाधि रूप धर्म में शक्ति ग्रहण मानना चाहिये, व्यक्ति में नहीं। व्यक्ति की उपाधि में चारों धर्म सम्मिलित हो जाते हैं। जाति व्यक्ति की ऐसी उपाधि है जो कि व्यक्ति की आकृति में सन्निहित रहती है। किसी व्यक्ति को देखने पर उसकी आकृति हमारे अन्तःकरणों में खिंच जाती है और उसी आकृति वाले किसी दूसरे व्यक्ति को देखकर हम उसी नाम से पुकारने लगते हैं। इसी उपाधि के आधार पर हम गाय, घोड़ा, पक्षी, मनुष्य इत्यादि के सामान्य रूप में शक्ति ग्रहण करते हैं। व्यक्ति की दूसरी उपाधि है गुण जो कि उसे सजातीय व्यक्तियों से पृथक् करती है। गोत्व जाति तो सभी गायों में होती है किन्तु 'सफेद' 'नीली' 'भूरी' इत्यादि विशेषण उसे अपनी जाति के इतर पशुओं से पृथक् कर देते हैं। ये दोनों उपाधियाँ तो व्यक्ति में सिद्ध होती हैं। इसके अतिरिक्त एक साध्य उपाधि भी होती है। उदाहरण के लिये चलना फिरना उठना बैठना इत्यादि क्रियाएँ साध्य होती हैं। कभी-कभी वक्ता किसी वस्तु पर कल्पित आधार का भी आरोप कर लेता है। जैसे किसी का नाम देवदत्त यज्ञदत्त डित्य कपित्थ इत्यादि रख लिया जाता है। इन सब उपाधियों में एक साथ शक्तिग्रह उसी प्रकार हो जाता है जिस प्रकार 'कपड़ा' कहने से तन्तुओं की राशि का एक साथ बोध हुआ करता है। कुछ लोग केवल जाति को ही वाच्य मानते हैं। इन लोगों के मत में गुणों की भी जाति होती है। सफेदी अनेक-अनेक व्यक्तियों में होती है कि तु सफेदी यह धर्म एक ही होता है जिसको ज्ञात कर सभी प्रकार की सफेदियों का ज्ञान हो जाता है। इसी प्रकार क्रिया की भी जाति बनाई जा सकती है। इस विषय में नैयायिक इत्यादि के मतों में भेद है जिस पर विषय विस्तार के मय से विचार करना वाञ्छनीय नहीं है।

वाच्यार्थ तीन प्रकार का होता है—(१) जहाँ केवल समुदाय शक्ति का बोध होता है, भागों की कल्पना नहीं की जाती वहाँ 'रुद्धि' मानी जाती है। जैसे मणि इत्यादि शब्द। (२) जहाँ केवल प्रकृति प्रत्यय के रूप में खण्ड करके ही अर्थ का बोध होता है और खण्डों के आधार पर ही सकेत माना जाता है वहाँ योगिक अर्थ माना जाता है। जैसे 'पाचक' शब्द के दो खण्ड हैं—'पच+अक' पच का अर्थ है पकाना और 'अक' का अर्थ है वाला। इस प्रकार जो भी पकाने का काम करता है उसे पाचक कहने लगते हैं। (३) जहाँ योगिक शब्द किसी विशेष अर्थ में रुद्ध हो जाता है वहाँ योग रुद्धि कही जाती है जैसे पञ्चज शब्द का योगिक अर्थ है कीचड़ से उत्पन्न होने वाला। किन्तु इसका प्रयोग कीचड़ से उत्पन्न होने वाली सभी वस्तुओं के लिये न होकर केवल कमल के लिये होता है। इसलिये यह योगरुद्ध शब्द है।

कहते हैं। (२) मुख्यार्थ के स्थान पर कोई दूसरा ऐसा अर्थ ले लिया जावे जो मुख्यार्थ सम्बद्ध हो और जिससे प्रयोजनीय अर्थ की सिद्धि हो जावे और (३) उस शब्द की उस अर्थ में या तो परम्परा चल पड़ी हो या वक्ता का कोई विशेष प्रयोजन सिद्ध हो रहा हो। यही लक्षणा की तीन शर्तें हैं। अतएव लक्षणा के प्रतीति गोचर होने वाले अर्थ का क्रम इस प्रकार होगा—पहले शब्द का प्रयोग करने पर शब्द के अर्थ की प्रतीति होती है। फिर किसी कारण वश उस अर्थ का बाध हो जाता है। इस विषय में दो मत हैं—कुछ लोग तो अन्वय की अनुपपत्ति को बाध का कारण मानते हैं और कुछ लोग तात्पर्य की अनुपपत्ति को बाध का हेतु मानते हैं। उदाहरण के लिए—‘गंगा मे घर’ इस प्रयोग में गंगा (प्रवाह) में घर का अन्वय ही ठीक नहीं बनता। अतः इसे अन्वयानुपपत्ति कह सकते हैं। इसी प्रकार ‘कौओ’ से दही बचाओ’ इस कथन में वक्ता का तात्पर्य केवल कौओ से दही बचाने में नहीं प्रतीत होता। इसलिये यहाँ तात्पर्यानुपपत्ति हो जाती है। इस विषय में नागेश भट्ट का मत है कि केवल तात्पर्यानुपपत्ति को ही बाध का हेतु मानना ठीक है। इससे सर्वत्र निर्वाह हो जाता है और किसी प्रकार की अनुपपत्ति भी नहीं होती। तात्पर्यानुपपत्ति से मुख्यार्थ बाध हो जाने पर एक ऐसा अर्थ ले लिया जाता है जो एक ओर मुख्यार्थ से किसी न किसी रूप में सम्बद्ध हो और दूसरी ओर उस अनुपपत्ति का निराकरण कर दे। यह दूसरा अर्थ ही लक्षणाजन्य होने से लक्ष्यार्थ कहा जाता है।

बाधित अर्थ में शब्द प्रयोग करने के दो हेतु हो सकते हैं—या तो उस अर्थ में शब्दप्रयोग बहुत समय से चला आ रहा हो और सामान्य श्रोता या पाठक को उस अर्थ में उस शब्द का प्रयोग अभिधा जैसा ही स्वाभाविक प्रतीत होने लगे। इसे रूढ़ि कहते हैं। इसमें सामान्य श्रोता का ध्यान शब्द के मूल अर्थ की ओर जाता ही नहीं और वह लक्ष्यार्थ को शक्यार्थ के समान ही ग्रहण करता है। कहीं-कहीं लाक्षणिक प्रयोग के द्वारा किसी प्रयोजन की सिद्धि से होती है उसे प्रयोजनवती लक्षणा कहते हैं। यही लक्षणा का सामान्य परिचय है।

लक्षणा के भेद

ऊपर लक्षणा के दो हेतु बतलाये गये हैं या तो रूढ़ि या प्रयोजन। स्थूल रूप से लक्षणा के यही भेद हैं—जहाँ रूढ़ि के कारण बाधित शब्द का प्रयोग किया जाता है उसे निरूढ़ा लक्षणा कहते हैं। और जहाँ किसी प्रयोजन से बाधित शब्द का प्रयोग किया जाता है उसे प्रयोजनवती लक्षणा कहते हैं।

निरूढ़ा लक्षणा का उदाहरण जैसा ‘कर्म में कुशल’। यहाँ कुशल शब्द का अर्थ है ‘कुशो को बिनने वाला’। किन्तु प्रकरण में इस अर्थ का तात्पर्य सगत नहीं होता। अतः तात्पर्यानुपपत्ति हो जाती है। इस प्रकार मुख्यार्थ का बाध हो जाने से कुशल शब्द का अर्थ ही जाता है विवेचक। मुख्यार्थ ‘कुशो के बिनने वाले’ और लक्ष्यार्थ ‘विवेचक’ में यह सम्बन्ध है कि दोनों की ही त्याज्य भाग छोड़ कर ग्राह्य भाग लेना पड़ता है। इस प्रकार मुख्यार्थ के द्वारा अमुख्यार्थ सक्षित होता है। यही मुख्यार्थ पर

बन्धक धारी पुरुष के लिए किया गया है। भयानकता की प्रतीति प्रयोजन है। (२) स्थिति जैसे 'कुसिया शोर मचा रही हैं।' यहाँ कुसी शब्द का प्रयोग उन पर बैठे हुए पुरुषों के लिए हुआ है। (३) तादर्थ्य अर्थात् किसी कार्य के लिए किसी वस्तु का होना जैसे—चटाई बनाने के लिए जो पुआल रक्खा हो उसके लिए कोई यह चटाई है' यह कहे (४) आचरण या व्यवहार जैसे—यदि कोई व्यक्ति राजा का जैमा व्यवहार कर रहा हो तो उसके लिये कोई कहे 'ये राजा माहव आ रहे हैं।' (५) परिमाण जैसे 'सत्तू एक सेर हैं' सत्तू एक सेर नहीं हैं किन्तु एक सेर में तोले हुए हैं। यहाँ परिमाण के कारण बाधित अर्थ में प्रयोग किया गया है। (६) धारण करना—जैसे तराजू पर रखे चन्दन को लाने के लिए कोई कहे—'यह तराजू ले आओ।' (७) निकटता जैसे गंगा में घर। (७) योग अर्थात् मिला होना जैसे यदि किसी अधिकारी के आने की सूचना यह कहकर दी जाय कि 'कार आ रही है।' कार का अधिकारी से योग होने के कारण बाधित अर्थ में शब्द का प्रयोग किया गया है। (८) साधन—जैसे प्राण का साधन होने के कारण कोई व्यक्ति अन्न को प्राण कहे (९) आधिपत्य जैसे किसी वश पर किसी पुरुष का अधिकार होने से उस वश के लिए उस पुरुष का नाम लिया जाय।

गुडालक्षणा दो प्रकार की होती है—उपादान लक्षणा और लक्षण लक्षणा। जहाँ शक्यार्थ का कुछ अण लक्ष्यार्थ में चला जाता है वहाँ उपादान लक्षणा होती है—जैसे 'भाले घुस रहे हैं छडियाँ आ रही हैं।' यहाँ यह बात असम्भव है कि भाले प्रवेश कर सकें या छडियाँ आ सकें। क्योंकि प्रवेश करना तो चेतन धर्म है वह भाले और छडियों में सम्भव नहीं है। अतः शक्यार्थ का बाध हो जाता है और उसके स्थान पर लक्ष्यार्थ 'भाला वाले आदमी' और 'छडी वाले आदमी' ले लिया जाता है। आदमियों के साथ भाले प्रवेश कर रहे हैं और छडियाँ आ रही हैं। भाले और छडी ने अपने अर्थ की मगति के लिए पुरुष के अर्थ का उपादान कर लिया है और अपना अर्थ भी नहीं छोड़ा इसलिये यहाँ पर उपादान लक्षणा है। इसी को अजहत्स्वार्थी भी कहते हैं क्योंकि यह अपने शक्यार्थ को भी नहीं छोड़ती। यह लक्षणा प्रयोजनवती है क्योंकि परिस्थिति की ओपणता के दिखलाने के लिए पुरुष के स्थान पर भाले और छडी का प्रयोग किया गया है। इसी प्रकार 'कौआ से दही बचाओ' में कौआ शब्द सभी दही के उपघातक जीवों को समेट लेता है और अपने अर्थ को भी नहीं छोड़ता। ये सब उपादान लक्षणा के उदाहरण हैं।

जहाँ अशक्यार्थ का सर्वथा परित्याग हो जाता है वहाँ लक्षण-लक्षणा होती है। इसी को हमने आम्त्रो में जहत्स्वार्थी भी कहने हैं। उदाहरण के लिए 'गंगा में घर' प्रयोग में 'गंगा' के 'प्रवाह' अर्थ का सर्वथा परित्याग हो जाता है और उसके स्थान पर न-ग्रं आ जाता है। लक्षण का अर्थ है न्वार्थ नमर्पण। उसके द्वारा यह शक्ति की जाती है इसलिये इसे लक्षण-लक्षणा कहते हैं।

ऊपर प्रयोजनवती लक्षणों के तीन भेद बतसाये गये हैं—(१) गौणी (२) सुद्धा उपादान लक्षणा और (३) सुद्धा लक्षणलक्षणा । इन तीन प्रकार की लक्षणों में प्रत्येक दो प्रकार की होती है—सारोपा और साध्यलक्षणा । सारोपालक्षणा वहाँ पर होती है जहाँ विषय और विषयी अर्थात् जिसका आरोप किया जाय और जिस पर आरोप किया जाय दोनों को ही शब्द के द्वारा प्रकट कर दिया जाये । जैसे 'कुसी बैठ है' यहाँ विषय और विषयी दोनों का शब्द के द्वारा उपादान कर दिया गया है । शब्द बसना लक्षणा उसे कहते हैं जिसमें विषयी का निगमण कर केवल विषय का उल्लेख किया जाये जैसे 'बैठ से कहो कि सामान बस्ती से आये' । यहाँ पर कुसी शब्द का प्रयोग नहीं किया गया है केवल बैठ शब्द से ही उसका बोध होता है । इसी प्रकार सुद्धालक्षणा में धन जीवन है' इस कथन में विषय और विषयी दोनों का उपादान शब्द के द्वारा हुआ है । इसलिये यह सुद्धा सारोपा लक्षणा है । इसके प्रतिकूल धन से आने वाला व्यक्ति नहे कि मैं जीवन लिये आ रहा हूँ' इस वाक्य में धन शब्द का प्रयोग नहीं हुआ । केवल जीवन का शब्द से उसका बोध कराया गया है । इस प्रकार प्रयोजनवती लक्षणों के छ भेद हो जाते हैं—(१) गौणी सारोपा जैसे 'कुसी बैठ है' (२) गौणी साध्यलक्षणा जैसे 'बैठ से सामान आने के लिए कहो' । (३) सुद्धा सारोपा उपादान लक्षणा जैसे 'कौन्से जीवों से रही बचाओ' (४) सुद्धा साध्यलक्षणा उपादान लक्षणा जैसे 'आने आ रहे हैं' । (५) सुद्धा सारोपा लक्षण लक्षणा जैसे 'धन जीवन है' (६) सुद्धा साध्यलक्षणा लक्षणलक्षणा जैसे 'मैं जीवन लिये आ रहा हूँ' । जिस प्रकार लक्षणों के उपाधिकृत उपर्युक्त ९ भेद होते हैं उसी प्रकार व्यंग्य के धनु सार भी भेद हो सकते हैं—निष्कला लक्षणा व्यंग्य से रहित होती है । प्रयोजनवती लक्षणा व्यंग्य से युक्त होती है । इस प्रकार व्यंग्य के आचार पर उक्त दोनों भेदों को धर्म्यलक्षणा और सधर्म्यलक्षणा कह सकते हैं । सधर्म्य अर्थात् प्रयोजनवतीलक्षणा भी दो प्रकार की होती है—यूक्त व्यंग्य और अयूक्त व्यंग्य । जहाँ लक्षणा का प्रयोजन केवल सहृदय संवेद्य हो उसे यूक्त व्यंग्यलक्षणा कहते हैं और जहाँ लक्षणा का प्रयोजन सर्वजन संवेद्य हो उसे अयूक्त व्यंग्यलक्षणा कहते हैं । इस प्रकार प्रयोजनवती लक्षणा के उक्त छ भेदों में प्रत्येक के दस दोनों भेदों को मिलाकर १२ भेद हो जाते हैं और एक भेद अधर्म्य निष्कला लक्षणा का हो जाता है । लक्षणा के यही १३ भेद 'काव्य आरम्भ' में माने गये हैं ।

व्यङ्ग्यलक्षणा

लक्षणा के उक्त विवेचन में प्रयोजनवती लक्षणा में प्रयोजन की प्रतिपत्ति की बात कही गई थी । यहाँ एक प्रश्न स्वभावतः उत्पन्न है—लक्षणा के प्रयोजन की प्रतिपत्ति होती है तो शब्द तो ही है । इस प्रतिपत्ति में शब्द का कीन सा व्यापार हेतु माना जाये ? अभी तक दो व्यापार बतसाये गये हैं एक तो सभिधा और दूसरी लक्षणा । यथा मे वर' इस कथन में वंश का अभिव्यक्ति है प्रवाह और लक्ष्यार्थ है उक्त । यहाँ

बन्दूक वारी पुरुष के लिए किया गया है। भयानकता की प्रतीति प्रयोजन है। (२) स्थिति जैसे 'कुर्सिया शोर मचा रही हैं।' यहाँ कुर्सी शब्द का प्रयोग उन पर बैठे हुए पुरुषों के लिए हुआ है। (३) तादर्थ्य अर्थात् किसी कार्य के लिए किसी वस्तु का होना जैसे—चटाई बनाने के लिए जो पुआल रखा हो उसके लिए कोई यह चटाई है' यह कहे (४) आचरण या व्यवहार जैसे—यदि कोई व्यक्ति राजा का जैसा व्यवहार कर रहा हो तो उसके लिये कोई कहे 'ये राजा साहव आ रहे हैं।' (५) परिमाण जैसे 'सत्तू एक सेर हैं' सत्तू एक सेर नहीं हैं किन्तु एक सेर से तोले हुए हैं। यहाँ परिमाण के कारण बाधित अर्थ में प्रयोग किया गया है। (६) धारण करना—जैसे तराजू पर रखे चन्दन को लाने के लिए कोई कहे—'यह तराजू ले आओ।' (७) निकटता जैसे गंगा में घर। (८) योग अर्थात् मिला होना जैसे यदि किसी अधिकारी के आने की सूचना यह कहकर दी जाय कि 'कार आ रही है।' कार का अधिकारी से योग होने के कारण बाधित अर्थ में शब्द का प्रयोग किया गया है। (९) साधन—जैसे प्राण का साधन होने के कारण कोई व्यक्ति अन्न को प्राण कहे (१०) आधिपत्य जैसे किसी वंश पर किसी पुरुष का अधिकार होने से उस वंश के लिए उस पुरुष का नाम लिया जाय।

गुञ्जालक्षणा दो प्रकार की होती है—उपादान लक्षणा और लक्षण लक्षणा। जहाँ शक्यार्थ का कुछ अंश लक्ष्यार्थ में चला जाता है वहाँ उपादान लक्षणा होती है—जैसे 'भाले घुस रहे हैं' 'छडियाँ आ रही हैं।' यहाँ यह बात असम्भव है कि भाले प्रवेश कर सकें या छडियाँ आ सकें। क्योंकि प्रवेश करना तो चेतन धर्म है वह भाले और छडियों में सम्भव नहीं है। अतः शक्यार्थ का बाध हो जाता है और उसके स्थान पर लक्ष्यार्थ 'भाला वाले आदमी' और 'छडी वाले आदमी' ले लिया जाता है। आदमियों के साथ भाले प्रवेश कर रहे हैं और छडियाँ आ रही हैं। भाले और छडी ने अपने अर्थ की गति के लिए पुरुष के अर्थ का उपादान कर लिया है और अपना अर्थ भी नहीं छोड़ा इसलिये यहाँ पर उपादान लक्षणा है। इसी को अजहत्स्वार्थ भी कहते हैं क्योंकि यह अपने शक्यार्थ को भी नहीं छोड़ती। यह लक्षणा प्रयोजनवती है क्योंकि परिणामिता की भीषणता के दिग्वलाने के लिए पुरुष के स्थान पर भाले और छडी का प्रयोग किया गया है। इसी प्रकार 'कौओ से दही बचाओ' में कौआ शब्द सभी दही के उपादातक जीवों को समेट लेता है और अपने अर्थ को भी नहीं छोड़ता। ये सब उपादान लक्षणा के उदाहरण हैं।

जहाँ शक्यार्थ का सर्वथा परित्याग हो जाता है वहाँ लक्षण-लक्षणा होती है। इसी को दूने गाम्यो में जहत्स्वार्थ भी कहते हैं। उदाहरण के लिए 'गंगा में घर' प्रयोग में 'गंगा' के 'प्रवाह' अर्थ का सर्वथा परित्याग हो जाना है और उसके स्थान पर नट नय आ जाता है। लक्षण का अर्थ है स्वार्थ नगमण। उसके द्वारा यह शक्ति की जाती है इसलिये इसे लक्षण-लक्षणा कहते हैं।

जिसका स्वकार्य से किसी न किसी प्रकार का सम्बन्ध व्यवस्थित हो किन्तु व्यञ्जना लिए इस प्रकार के सम्बन्ध की आवश्यकता नहीं है। मसाला में कोई न कोई प्रयोजन होना ही चाहिए या फिर वह धर्म के समान अव्यक्तम से उसका प्रयोग किया गया हो। किन्तु व्यञ्जना में इस बात की भी अपेक्षा नहीं है। इस प्रकार ये दोनों वृत्तियाँ सर्वथा भिन्न हैं।

जिस प्रकार मसाला की तीन बातें हैं उसी प्रकार व्यञ्जना की भी कुछ बातें हैं जिनका काव्यप्रकाशकार ने निम्नलिखित रूप में परिचयन किया है —

वक्तृबोद्धव्यकान्तानां वाक्यवाक्यान्वयसन्निधेः ।

प्रस्तावनेशकान्तारेर्षेणिविध्यात् प्रतिभास्तुष्टाम् ।

धोऽन्वस्याग्यार्थबीहेतुव्यापारो व्यक्तितरेवता ।

धर्मात् (१) वक्ता की विशेषता (२) संबोध्य (जिससे कोई बात कही जा रही हो उसकी) विशेषता (३) काकु या उच्चारण के रूप की विशेषता (४) वाक्य रचना की विशेषता (५) वाक्यार्थ की विशेषता (६) अन्वयव्यक्ति के निकट होने की विशेषता (७) प्रस्ताव की विशेषता (८) रस की विशेषता और (९) काव्य की विशेषता। इसी प्रकार चैष्टा इत्यादि की दूसरी विशेषतायें भी हो सकती हैं। इनसे वाक्य व्यतिरिक्त धर्म का जो प्रत्यायन होता है उस व्यञ्जना कहते हैं और उस धर्म को प्रतीतिगोचर बनाने वाले शब्द-व्यापार को व्यञ्जना कहते हैं। उदाहरण के लिए कोई नायिका प्रेमी से मिलने जाने वाली है और उसका निश्चित समय था गया है। वह अपनी माँ से कहती है माँ मैं बाजार से सीढ़ी खाने जा रही हूँ। कुछ दूर पर सीढ़ी खस्ता निकलता है। यदि मुझे कुछ विलम्ब हो जाये तो चिन्ता न करना यहाँ धर्म पूर्ण है। किन्तु रहस्य को जानने वाला व्यक्ति समझ जाता है कि यह अपन प्रियतम से मिलने जा रही है। यह धर्म किसी पुरुषकी के कपन के कारण ही निकलता है। अतएव यह धर्म नहीं निकल सकता। अतः वक्ता की विशेषता से यह धर्म निकलता है। इसी प्रकार यदि कोई प्रेमी किसी प्रेमिका से सबके सामने कहता है कि 'मैं तो बोधहर में समुक्त स्थान पर कुबों की शूरमुट में पड़ा करता हूँ। वह स्थान बड़ा एकान्त और आनन्ददायक है। तो रहस्य को समझने वाला समझ जाएगा कि यह उसे एकान्त में मिलने की प्रेरणा दे रहा है। दूसरे को उसका सामान्य धर्म ही समझने। यह धर्म इसलिए निकलता है कि जिससे वह कह रहा है वह उसकी प्रकृत प्रेमिका है। इस प्रकार यहाँ पर बोद्धव्य की विशेषता से व्यञ्जना की प्रतीति हुई है। इसी प्रकार अन्य बातों के उदाहरण भी समझ लिये जाने चाहिए।

वाक्यार्थ और व्यञ्जना में परस्पर महान् भेद होता है। इस भेद की व्याख्या अनेक रूपों में की जा सकती है—(१) स्वकथ भेद—वाक्यार्थ का स्वस्व होना—यै बाजार से सीढ़ी लेने जाऊँगी और व्यञ्जना होना—इसका प्रेमी से मिलने का समय

पर जो शीतलत्व पावनत्व की प्रतीति की बात कही गई है उसमें शब्द का कौन सा व्यापार माना जा सकता है ? अभिधा हो ही नहीं सकती क्योंकि कोशग्रन्थों में कही भी गंगा का अर्थ शीतलत्व पावनत्व नहीं लिखा है । तो क्या लक्षणा हो सकती है ? लक्षणा वही पर होती है जहाँ तीन शर्तें उपस्थित हो मुख्यार्थ बाध, मुख्यार्थ सम्बन्ध और कोई अन्य प्रयोजन, जिस प्रकार 'गंगा में घर' कहने पर अर्थ अनुपपन्न हो जाता है उसी प्रकार यदि 'गंगा तट पर घर' कहने में भी अर्थ अपपन्न हो जावे तो लक्षणा हो सकती है । किन्तु ऐसा होता नहीं । जिस प्रकार प्रवाह का तट से सम्बन्ध है उसी प्रकार यदि पावनत्व इत्यादि अर्थों का तट से सम्बन्ध हो तो लक्षणा का अवसर बतलाया जा सकता है । किन्तु इस प्रकार का सम्बन्ध होता नहीं है । तीसरी शर्त है कोई प्रयोजन । 'गंगा में घर' इस बाधित शब्द का प्रयोग शीतलत्व पावनत्व रूप प्रयोजन प्रतिपत्ति के लिए किया गया था । यहाँ पर शीतलत्व पावनत्व के स्थान पर 'तट' शब्द का प्रयोग किम प्रयोजन में किया गया है ? यदि किसी प्रयोजन की कल्पना भी करली जाय तो भी उस प्रयोजन के लिए लक्षणाकी तीन शर्तें और माननी पड़ेगी जिन में प्रयोजन भी कोई न कोई तलाश करना ही होगा । उस प्रयोजन के लिए एक अन्य प्रयोजन की परिकल्पना होगी । इस प्रकार कही भी अन्त प्राप्त ही न हो सकेगा । एक विकल्प यह भी सम्भव है कि लक्ष्यार्थ को प्रयोजन के सहित स्वीकार किया जावे, किन्तु यह हो ही नहीं सकता क्योंकि प्रत्येक कार्य में विषय और होता है और उसका फल और होता है । परीक्षा का विषय साहित्य इत्यादि हो सकता है किन्तु उसका फल उत्तीर्ण होना इत्यादि होता है । अतः लक्ष्यार्थ और प्रयोजन को पृथक्-पृथक् ही रखना पड़ेगा । इससे सिद्ध है कि प्रयोजन की प्रतिपत्ति के लिये लक्षणा की तीनों शर्तों में एक भी नहीं मिलती । अतएव यहाँ पर जैसे अभिधा नहीं हो सकती उसी प्रकार लक्षणा भी नहीं हो सकती । उसके लिये एक अतिरिक्त वृत्ति माननी पड़ेगी वह है व्यजना । व्यजना का अर्थ है विद्यमान वस्तु को प्रकाशित करना । जैसे कमरे में रक्खे घड़े की व्यजना दीपक से होती है, उसी प्रकार विद्यमान प्रयोजन को जो शब्द का व्यापार व्यक्त कर देता है उसे व्यजना कहते हैं ।

ऊपर जिस व्यजना की बात कही गई है वह लक्षणाभूलाव्यञ्जना है । किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि व्यञ्जना सर्वदा लक्षणा का आधार लेती ही है । व्यजना जिस प्रकार लक्षणाभूला हो सकती है उसी प्रकार अभिधामूला भी हो सकती है । अभिधा के प्रसंग में संयोग इत्यादि अर्थनियन्त्रक तत्त्व दिखलाये जा चुके हैं । उनसे जब अभिवेधार्थ की प्रतीति हो चुकती है और उसमें किसी प्रकार की अनुपपत्ति या बाध का अवसर शेष नहीं रह जाता तब उससे एक अतिरिक्त अर्थ की प्रतीति होती है । उसको भी व्यञ्जना कहते हैं । यह व्यञ्जना अभिधामूला होती है । व्यञ्जना और लक्षणा में अन्तर यह है कि लक्षणा के लिये बाधप्रतिसन्धान अनिवार्य होता है जबकि व्यञ्जना में बाध की आवश्यकता नहीं होती । लक्ष्यार्थ वही हो सकता है

आ गया है इसलिए यह शीघ्र जाना चाहती है ।' (२) कालभेद—वाच्यार्थ की प्रतीति पहले होती है और व्यंग्यार्थ की प्रतीति बाद में । (३) आश्रय भेद—वाच्यार्थ का आश्रय शब्द होता है । किन्तु व्यंग्यार्थ का आश्रय शब्द, शब्दाग, वर्ण, वाक्य, प्रकरण, प्रबन्ध इत्यादि अनेक हो सकते हैं । (४) निमित्त-भेद—वाच्यार्थ में केवल व्याकरण, कोश इत्यादि निमित्त होते हैं किन्तु व्यंग्यार्थ में शब्दानुशासन के अतिरिक्त वक्ता की विशेषता इत्यादि भी निमित्त होते हैं । (५) प्रभावभेद—वाच्यार्थ को सभी भाषाविद् समझ सकते हैं किन्तु व्यंग्यार्थ को रहस्य समझने वाले तथा कुशाग्र बुद्धि के लोग ही समझ सकते हैं । (६) सख्या-भेद—वाच्यार्थ केवल एक प्रकार का होता है किन्तु व्यंग्यार्थ अनेक प्रकार का हो सकता है । जैसे 'सूर्य अस्त हो गया' का वाच्यार्थ तो एक ही होगा किन्तु व्यंग्यार्थ अनेक होंगे—यदि यह वाक्य युद्ध के अवसर पर कहा जावेगा तो इसका व्यंग्यार्थ होगा 'शत्रुओं पर आक्रमण का समय आ गया ।' यदि दूती नायिका से कहेगी तो इसका व्यंग्यार्थ होगा 'प्रेमी के पास चुपके से चलने का यही समय ठीक है ।' यदि सखी वासक सज्जा नायिका से कहेगी तो इसका अर्थ होगा अब तुम्हारा प्रियतम आने ही वाला है । यदि यह वाक्य कोई मजदूर अपने साथी मजदूर से कहेगा तो इसका व्यंग्यार्थ होगा—'अब काम बन्द करो ।' यदि किसी ब्राह्मण से कहा जायेगा तो इसका अर्थ होगा—'सन्ध्या वन्दन का समय हो गया ।' यदि कोई प्रिय व्यक्ति बाहर जा रहा हो और उससे यह कहा जाय तो इसका अर्थ होगा 'दूर मत जाना' यदि कोई व्यक्ति चरवाहे से ये शब्द कहेगा तो इसका अर्थ होगा 'अब पशुओं को घर ले चलो ।' यदि दूकानदार अपने नौकरो से कहेगा तो इसका अर्थ होगा—अब विक्री की वस्तुओं को समेट लो । यदि प्रोषितपत्निका अपनी सहेली से कहे तो इसका अर्थ होगा 'पति अब तक नहीं लौटा ।' आशय यह है कि जितनी बार यह वाक्य बोला जायेगा प्रकरण के अनुसार इसके उतने ही अर्थ निकलेंगे । इस प्रकार वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ में सख्या भेद होता है । (७) विषय भेद अर्थात् विभिन्न व्यक्तियों के प्रति विभिन्न अर्थ । उदाहरण के लिए किसी नायिका ने पर पुरुष सम्भोग किया है और उसने नायिका का अधरक्षत कर दिया है । सखी नायिका से कहती है—'तुम मना करने पर तो मानती ही नहीं । मैंने तुम्हें मना किया किन्तु तुमने भ्रमरयुक्त पुष्प को सूँघ ही लिया ।' यहाँ वाच्यार्थ तो सभी के लिए एक है । किन्तु व्यंग्यार्थ विभिन्न व्यक्तियों के विषय में विभिन्न हो जावेगा—(अ) नायिका के प्रति इसका अर्थ होगा जरा होशियार रहा करो नहीं तो रहस्य खुलते देर नहीं लगेगी । (आ) उपपति के प्रति इसका अर्थ होगा जरा अपने ऊपर नियन्त्रण रखना करो । खैर आज तो मैंने बात बना दी । आगे की हम नहीं जानती । (इ) पति के प्रति इसका अर्थ होगा—नायिका पर शक मत करना इसका अधरक्षत फूल में बँडे भोंरे' ने किया है । (ई) पड़ोसियों के प्रति इसका अर्थ होगा—नायिका का चरित्र सन्दिग्ध नहीं है । (उ) दूसरी जानकार स्त्रियों के प्रति इसका अर्थ होगा—'देखो मैं कितनी निपुण हूँ । ऐसी

ध्वनि सम्प्रदाय

१. उद्गम ।
२. ध्वनि का मध और उसका स्वरूप ।
३. ध्वनि-सिद्धान्त के प्रकटक आचार्य ।
४. ध्वनि-सिद्धान्त का प्रवर्तन ।
५. प्रेरक शक्तों का अनुसन्धान ।
६. वृत्ति परित्याग और ध्वनि सिद्धान्त ।
७. ध्वन्यात्म और ध्वनि ।
८. ध्वनि के विभिन्न रूप तथा अनेक विशेषण ।
९. प्रकीर्णित ध्वनि ।
१०. ध्वनि काव्य ।
११. काव्य के उत्तम नमूने अथवा प्रकार ।
१२. हिन्दी में ध्वनि सिद्धान्त ।
१३. सूत्रांकन ।

उपक्रम

भारतीय काव्यशास्त्र जगत में १ बी शती में ध्वनि-सम्प्रदाय का प्रवर्तन एक महत्वपूर्ण घटना है । यह वह सिद्धान्त है जिसने एक ओर परम्परागत काव्य सिद्धान्तों की परीक्षा कर यह निर्णय करने की चेष्टा की कि विभिन्न काव्य-सिद्धान्तों का काव्य में स्थान क्या है तथा उनका उपयोग काव्य में किस प्रकार किया जाना चाहिये दूसरी ओर यह भी निर्णय करने की चेष्टा की कि काव्य का मूलतत्त्व क्या है तथा उसकी दृष्टि से विभिन्न काव्यसिद्धान्तों की किस प्रकार व्यवस्थापित किया जा सकता है । साथ ही इस सम्प्रदाय में भारतीय विचार धारा के परिप्रेक्ष्य में काव्य शास्त्र को रखकर नाट्य शास्त्र और काव्य शास्त्र दोनों के एकीकरण का सकल प्रयास किया गया । अपने उन्मादों के प्रयोग से यह सिद्धान्त इतना महत्वपूर्ण बन गया कि विरोधियों के प्रबल धारणाओं के समक्ष भी यह एक प्रस्तर मिलि की भाँति धक्किल नहीं रहा । सीमाप्य से इसे कई प्रबल समर्थक मिल गये जिनमें इस सिद्धान्त का महत्व बिना काल तक अनुमान लगा रह सका । प्रायः समस्त महनीय काव्य शास्त्रियों ने इस सिद्धान्त को नतमस्तक होकर स्वीकार किया और आज भी इस की महत्ता अविनाश रूप में अनुभव की हुई है ।

तर्क से वही बात सिद्ध होती है जिसके अतिरिक्त और कुछ सम्भव ही न हो। अन्यथा हेत्वाभास हो जाता है। इसके प्रतिकूल व्यजनावृत्ति वही पर हो सकती है जहाँ कुछ और बात भी सम्भव हो। क्योंकि कोई भी व्यक्ति किसी बात को छिपाकर तभी कह सकता है जब उसमें पक्षान्तर की सम्भावना विद्यमान हो। इस प्रकार व्यजना और अनुमिति में पर्याप्त भेद है। यह व्यजनावृत्ति ही भारतीय चिन्ताधारा के भी किकट पड़ती है जिसके अनुसार परोक्षसत्ता ही सर्वाधिक महनीय मानी जाती है। इस जगत् से ब्रह्म की व्यजना ही होती है। नाव्यशास्त्र के क्षेत्र में व्यजना की परिकल्पना अत्यन्त महत्वपूर्ण है, इसमें सन्देह नहीं।

का कष्ट सह कर जिस आनन्द रूपी दूध को दुहते हैं उसकी अपेक्षा रसिकों के लिए स्वयं प्रस्तुत हुआ कवि भारती का रस रूपी दूध कहीं अधिक उत्कृष्ट होता है। योमी सोम जिस आनन्दरूपी दूध को दुहते हैं उसमें रसावेश नहीं होता प्रसिद्ध उन्हें बसात्कार के साथ योग साधना से वह आनन्द प्राप्त होता है। उसकी स्वयं प्रस्तुत हुये काव्य रस से तुलना ही क्या की जा सकती है। इस प्रकार का रस प्रवाह काव्य की धारमा है। उमको अभिव्यक्त करने वाले शब्द धीर धर्म का स्फुरण ही महा कवित्व का पर डेने वाला होता है जोकि एक बुझकर गार्य है। धारमा यह है कि धर्म धीर धर्म की शक्ति को परतना धीर उनकी अभिव्यक्तता का अनुसरण करना ही महा कवि का परम कर्तव्य है। ध्वनि शब्द के ५ धर्म किये गये हैं—ध्वनतीति 'ध्वनि' इस व्युत्पत्ति से ध्वनित करने वाले वो तत्त्व या वाते हैं शब्द धीर धर्म। 'ध्वनते इति ध्वनि' से रस या वाता है धीर 'ध्वननम् ध्वनि' धर्मात् ध्वनन की प्रक्रिया को ध्वनि कहते हैं इससे समस्त व्यञ्जक प्रक्रिया या वाती है। पांचवा धर्म है इन सब का समूह काव्य। इस प्रकार इस शब्द के अन्तर्गत काव्य सम्बन्धी सभी तत्त्व या वाते हैं। ध्वनि सिद्धान्त के रहस्य को ठीक को रूप में समझने के लिये इसके प्रवर्तक धारम तथा प्रेरक तत्त्वों पर प्रकाश डालना आवश्यक प्रतीत होता है।

ध्वनि सिद्धान्त के प्रवर्तक धारमा

ध्वनि सिद्धान्त का प्रवर्तक धर्म 'ध्वन्यालोक' दो भागों में विभक्त है—कारिका धीर वृत्ति। वृत्तिकार दो असंख्य रूप में आनन्द वर्धन ही है कुछ लोग इन्हें ही कारिकाकार भी मानते हैं जो कि अपने ही शब्द पर वृत्ति लिखने की संस्कृत परम्परा के प्रतिकूल नहीं है। कठिण परवर्ती धारम आनन्दवर्धन को ही ध्वनिकार कहते हैं इससे यह धारमा धीर अधिक स्पष्ट हो जाती है। दूसरी धीर ध्वनिकार का ध्वन व्यक्तित्व माना जाता है जिसकी कारिकाओं पर आनन्द वर्धन में व्याख्या मिली। विचारकों का कहना है कि आनन्द वर्धन की व्याख्या से ही ध्वनि सिद्धान्त साहित्य जगत् में पूरा रूप से प्रतिष्ठित हो गया। वहीं कहीं लोगों में मतभेद भी है जिसका निर्देश यह तब लोचन व्याख्या में किया गया है। ध्वनिकारध्वन ने शब्दकार धीर वृत्तिकार दोनों को पृथक् पृथक् निर्दिष्ट किया है। आनन्दवर्धन को ध्वनिकार कहना उन्हें कारिका कार गिना नहीं कर सक्ता यवाकि वृत्ति-शब्द से ही यह सिद्धान्त समाहत हुआ था। इन प्रकार दोनों व्यक्तियाँ या धर्मात प्रमथम् है।

ध्वनि सिद्धान्त का प्रवर्तन

शब्द कारिकाकार धारम को ध्वनि सिद्धान्त का प्रवर्तक नहीं मानते। उनका कहना है कि धीर धर्मीय में यह सिद्धान्त प्रतिष्ठित था किन्तु बाद काल में स्पष्ट हो गया। किन्तु उन प्राचीन परम्परा का साहित्य जगत् को धारमा परिचान नहीं है। आनन्दवर्धन में भी धारमाकार इत्यादि का सम्भावना भूल ही विवेचन किया है। कहा नहीं जा सकता कि ध्वनिकार में धीर प्राचीन परम्परा का निर्देश किया है वह

इस सिद्धान्त और सम्प्रदाय के प्रवर्तन से पहले काव्य जगत् में तीन महत्वपूर्ण सिद्धान्त प्रतिष्ठित न हो चुके थे भामह, दण्डी, उद्भट, रुद्रट इत्यादि आचार्यों ने अलंकार सम्प्रदाय का पोषण किया था, भरत ने रस सिद्धान्त को महत्ता दी थी और वामन ने रीति सम्प्रदाय को प्रतिष्ठित किया था। रीति सिद्धान्त के समर्थन में वामन ने ही काव्य की आत्मा के अनुसन्धान का सूत्रपात कर दिया था जिसका आगे चलकर अनेक सिद्धान्तों में परीक्षण किया गया। ध्वनिकार ने रस ध्वनि को काव्य की आत्मा मानकर उसी दृष्टि से अलंकार रीति, वृत्ति, प्रवृत्ति लक्षण इत्यादि सभी काव्य सिद्धान्तों का परीक्षण किया और काव्य में उसकी सफल नियोजना पर सिद्धान्त रूप में प्रकाश डाल कर उसका मूल्यांकन किया। इस सिद्धान्त के इतना प्रसार पाने का श्रेय इसी तथ्य को प्राप्त है कि इसमें काव्यशास्त्र से सम्बन्ध रखने वाले सभी सिद्धान्तों का व्यापक रूप में परीक्षण कर निष्पक्ष निर्णय देने की चेष्टा की गई है।

ध्वनि का अर्थ और उसका स्वरूप

ध्वनि सिद्धान्त का मूलाधार यह मान्यता है कि काव्य में महत्त्व उस तत्त्व का नहीं होता जिसका उपादान कवि के द्वारा किया जाता है। कवि अपने मन्तव्य को शब्दों और अर्थों के माध्यम में प्रकट करना चाहता है। किन्तु शब्द और अर्थ लोक व्यवहार में तो पर्याप्त हो जाते हैं और शास्त्र में भी उनमें काम चल जाता है। वहाँ वक्ता जो कुछ कहना चाहता है उसको शब्दों के द्वारा अभिव्यक्त कर देता है। किन्तु काव्य में प्रधानतया उपास्य रमणीयता होती है जोकि शब्दों का विषय हो ही नहीं सकती। अतः कवि जो कुछ कहता है उसके पीछे एक अन्य अर्थ छिपा रहता है जोकि रमणीयता के कारण परिशीलक के मानस में आम्बवाद का प्रवर्तन करने वाला होता है। जहाँ पर अर्थ अपने स्वरूप को और शब्द अपने अभिधेय को गौण बना कर एक नवीन अर्थ की व्यवस्था करते हैं उसे ध्वनि मन्त्रा में अभिहित किया जाता है। जिस प्रकार अङ्गनाओं का लावण्य कोई विशेष अङ्ग नहीं होता किन्तु सभी अङ्गों से फूट पड़ता है उसी प्रकार वह विशिष्ट अर्थ किसी शब्द विशेष का नहीं होता किन्तु अङ्गनाओं के लावण्य की भाँति समस्त सविधान से फूट पड़ता है। उसमें शब्द और अर्थ साधन मात्र होते हैं। माध्यम ही होता है जो कभी भी शब्दाभिधेय हो ही नहीं सकता। इस प्रकार के विलक्षण शब्द और अर्थ का परिस्फुरण कवि प्रतिभा का ही काम है जो कि भगवती सरस्वती की ही कृपा में किसी ही किसी को प्राप्त होती है। जिस पर भगवती सरस्वती की अनुकम्पा होती है उसकी वाणी में वह नार तत्त्व अकस्मात् अवहित होने लगता है तथा उसके लिये कवि को कोई उद्योग नहीं करना पड़ता। किसी कवि ने ठीक ही कहा है कि—‘कवि भारती एक दुधारू गाय है। जिस प्रकार गाय अपने बच्चों की नृणा दान्त करने के लिये अपने बनों में स्वयमेव दूध बहाने लगती है उसी प्रकार रसिकों की रस सम्बन्धिनी नृणा दान्त करने के लिये कवि भारती रस स्त्री दूध को स्वयमेव प्रवाहित करने लगती है। योगी योग परमात्म-साक्षात्कार के लिये माधना

का कष्ट सह कर जिस ध्यानस्थ स्त्री दूध को दूधते हैं उसकी सपेता रसियों के लिए स्वयं प्रस्तुत हुआ कवि भारती का रस स्त्री दूध नहीं अधिक उल्टा होता है। योगी भोग जिस ध्यानस्थ स्त्री दूध को दूधते हैं उसमें रसावेश नहीं होता बल्कि उन्हें समास्वार के साथ योग साधना में यह ध्यानस्थ प्राप्त होता है। उसकी स्वयं प्रस्तुत हुये काव्य रस से सुमना ही क्या की जा सकती है। इस प्रकार का रस प्रवाह काव्य की आत्मा है। उसको अभिव्यक्त करने वाले शब्द और धर्म का स्फुरण ही महा कविराज का पर देने वाला होता है जो कि एक कुत्तर काव्य है। वास्तव यह है कि शब्द और धर्म की शक्ति को परगना और उसकी अभिव्यक्तता का अनुसरण करना ही महा कवि का परम कर्तव्य है। ध्वनि शब्द के ५ धर्म किये गये हैं—ध्वनतीति ध्वनि इस व्युत्पत्ति से ध्वनित करने वाले दो शब्द या वाते हैं शब्द और धर्म। 'ध्वनते इति ध्वनि' से रस आ जाता है और 'ध्वनन् ध्वनि' धर्मात् ध्वनन की प्रक्रिया को ध्वनि कहते हैं इससे समस्त व्यञ्जक प्रक्रिया आ जाती है। वाचका धर्म है इन सब का समूह काव्य। इस प्रकार इस शब्द के अन्तर्गत काव्य सम्बन्धी सभी शब्द आ जाते हैं। ध्वनि सिद्धान्त के रहस्य को ठीक की रूप में समझने के लिये इसके प्रवर्तक आचार्य तथा प्रेरक उत्तरी पर प्रकाश आसना आवश्यक प्रतीत होता है।

ध्वनि सिद्धान्त के प्रवर्तक आचार्य

ध्वनि-सिद्धान्त का प्रवर्तक ग्रन्थ 'ध्वन्यालोक' दो भागों में विभक्त है—कारिका और वृत्ति। वृत्तिकार तो असंविन्न रूप में ध्यानस्थ वर्चन ही हैं कुछ लोग इसे ही कारिकाकार भी मानते हैं जो कि अपने ही शब्द पर वृत्ति लिखने की संस्कृत परम्परा के प्रतिष्ठित नहीं है। कतिपय परवर्ती आचार्य ध्यानस्थवर्चन को ही ध्वनिकार कहते हैं इससे यह धारणा और अधिक पुष्ट हो जाती है। दूसरी ओर ध्वनिकार का पूरक व्यक्तित्व माना जाता है जिसकी कारिकाओं पर ध्यानस्थ वर्चन में व्याख्या लिखी। विचारकों का कहना है कि ध्यानस्थ वर्चन की व्याख्या से ही ध्वनि सिद्धान्त साहित्य बचप में पूर्ण रूप से प्रतिष्ठित हो गया। कहीं कहीं दोनों में मध्यम भी है जिसका निर्देश यह एक लोचन व्याख्या में किया गया है। धर्मिष्ठगुण ने ध्वनिकार और वृत्तिकार दोनों को पूरक पूरक निश्चित किया है। ध्यानस्थवर्चन को ध्वनिकार कहता उन्हें कारिकाकार सिद्ध नहीं कर सकता क्योंकि वृत्ति-ग्रन्थ से ही यह सिद्धान्त समाप्त हुआ था। इस प्रकार दोनों व्यक्तियों का धर्म अममन्य है।

ध्वनि सिद्धान्त का प्रवर्तन

स्वयं कारिकाकार अपने को ध्वनि सिद्धान्त का प्रवर्तक नहीं मानते। उनका कहना है कि फिर प्रतीत में यह सिद्धान्त प्रतिष्ठित था किन्तु काव्य-कर्म से गुप्त हो गया। किन्तु उस प्राचीन परम्परा का साहित्य-बचप को आज परिचित नहीं है। ध्यानस्थवर्चन में भी अभाववाच इत्यादि का सम्मानना भूलक ही विवेचन किया है। कहा नहीं जा सकता कि ध्वनिकार ने जिस प्राचीन परम्परा का निर्देश किया है वह

कोई थी भी या प्राचीनता के प्रति आदर की भावना का संश्रय लेने के लिए ध्वनिकार ने यो ही कह दिया ।

ध्वनिकार की मान्यता नतमस्तक होकर नहीं स्वीकार की गई । इसका विरोध कई क्षेत्रों से हुआ । लोचन के उद्धरणों से प्रतीत होता है कि हृदय दर्पण में भट्टनायक ने इस मान्यता का प्रबल प्रतिषेध किया था । कुन्तक ने वक्रोक्ति की स्थापनाकर इस सिद्धांत का विरोध किया और महिम भट्ट ने प्रत्यक्ष रूप में इसका खड्गण करने के लिये ही व्यक्ति विवेक की रचना कर डाली । किन्तु इस सिद्धांत को अभिनव गुप्त जैसा सबल समर्थक प्राप्त हो गया जिससे विरोध प्रसार नहीं पा सके । आचार्य मम्मट ने अपने समय तक किये हुये ध्वनि विरोधों की पूर्ण परीक्षा की । इस दिशा में उन्हें बहुत कुछ आधार तो अभिनवगुप्त का ही प्राप्त हो गया था । पण्डितराज जगन्नाथ ध्वनि सिद्धांत के अन्यतम आधार स्तम्भ हैं । इस प्रकार अत्यंत प्रतिष्ठित समर्थकों को प्राप्त कर ध्वनि सिद्धांत सर्वातिशायी हो गया । काव्यशास्त्र में इससे पहले किसी दूसरे तत्त्व की इतनी सबल व्याख्या हुई भी नहीं थी और न किसी दूसरे सिद्धांत में पूर्ववर्ती सभी मान्यताओं का सफल समन्वय ही प्रस्तुत किया गया था । ध्वनि सिद्धांत के महान् आदर का एक यह भी कारण है ।

प्रेरक तत्वों का अनुसन्धान

जैसा कि बतलाया जा चुका है हम उस प्राचीन परम्परा से परिचित नहीं हैं जिसका निर्देश ध्वनिकार ने किया है । किन्तु इस सिद्धांत की भावना हमें भारतीय तत्त्व चिन्तन में सर्वत्र ओत प्रोत दिखाई पड़ती है । भारतीय चिन्ताधारा का मूल भूत तत्त्व है दृश्यमान जगत् में परोक्ष सत्ता की अनुभूति । परोक्ष सत्ता का प्रतिभास प्रदान करना ही दृश्यमान जगत् का सबसे बड़ा उपयोग है । अतः जीवन का आनन्द प्राप्त करने के लिये हमें दृश्यमान जगत् में ही सन्तुष्ट न रहकर परोक्ष सत्ता का अनुशीलन करना चाहिए । यही वह तत्त्व है जो हृदय को मुक्तावस्था की ओर उन्मुख करता है । परोक्षसत्ता की यही अनुभूति हमें वैदिक ऋचाओं में प्राकृतिक तत्वों के अन्दर देवत्व भावना की प्रतिष्ठा में दृष्टिगत होती है । यही भावना उपनिषदों के ब्रह्मवाद में अन्तर्निहित है । सांख्य में पुरुष के रूप में इसकी प्रतिष्ठा की गई है । अद्वैत वेदान्त में दृश्य में प्रपञ्च को अविद्या कल्पित मानकर उसी तत्त्व की सत्यता प्रतिपादित की गई है । रामानुज ने परिणामवाद को मानकर चिदचिद्विशिष्ट रूप में उसी तत्त्व को स्वीकार किया है । चाहे माध्व का द्वैतवाद हो चाहे निम्बार्क का द्वैताद्वैत और चाहे वल्लभ का शुद्धाद्वैत सभी में परोक्ष सत्ता का अनुशीलन परम पुरुषार्थ माना गया है । नकुलीश पाशुपत दर्शन का निरपेक्ष शिवतत्त्व और शैव-दर्शन का सापेक्ष शिवतत्त्व कुछ ऐसी ही कथा कहते हैं । आशय यह है कि अधिकांश भारतीय चिन्तन परम्परा में अप्रत्यक्ष तत्त्व का प्रत्यक्ष जगत् में अनुसन्धान परम पुरुषार्थ माना गया है । यही भावना ध्वनि सिद्धांत में भी प्रतिफलित हुई है ।

अग्नि सिद्धांत के आचार्यों ने अग्नि वा उद्यम बवाकरणों के स्फोटबाध से माना है। संक्षेप में स्फोट बाध का परिचय हर प्रकार दिया जा सकता है —

वैद्याकरण लोग दग्ध और धर्ष का तात्पर्य मानते हैं—वो दग्ध है वही धर्ष है वो धर्ष है वही दग्ध है। तब प्रश्न उपस्थित होता है कि लोक में धर्ष की वा बियामें है व दग्ध की क्यों दृष्टिगत नहीं होती? सहृद दग्ध और धर्ष दोनों एक हैं ता जिस प्रकार सहृद धर्ष (वस्तु) से मृदा भीठा हो जाता है उसी प्रकार दग्ध धर्म से मुह भीठा हो जाना चाहिये। अग्नि दग्ध है मुह उस जाना चाहिये। किन्तु ऐसा होता नहीं है। इस बाका का समाधान वैद्याकरण इस प्रकार करते हैं—किसी दग्ध का धर्ष बाह्य नहीं होता। प्रत्येक वस्तु का एक आन्तरिक बिज हम लोगों के ग्रन्थकरण में बन जाता है। वह आकृति ही जाति कहलाती है—आकृतिर्जातिपदवाच्या। वह आकृति ही दग्ध का वास्तविक धर्ष होती है। इसी को बीजार्थ कहते हैं। दग्ध और धर्षदोनों की सत्ता ग्रन्थकरण में जाती है। अतः दोनों का तात्पर्य सिद्ध हो जाता है। इस विषय में वैद्याकरणा का सिद्धांत अग्नेदवासी वैद्यतियों के बहुत अधिक निकट पड़ता है। अग्नेदवासी वैद्याती दृश्यमान जगत् को अममात्र मानते हैं। ब्रह्मतत्त्व को जान लेने पर उस अम का निराकरण उसी प्रकार हो जाता है जिस प्रकार आपने पर पृथ्वीमान स्वप्न जगत् का विरोधान हो जाता है। दृश्यमान अममात्रक विषय के सब पदार्थ एक दूसरे से भिन्न होते हैं। किन्तु ब्रह्म के रूप में सब एक हो जाते हैं। इसको इस प्रकार समझिये—यदि हम कार्य का निवेद्य कर कारण की सत्ता जात करते तब तो एकता या अग्नेय की ओर धमसर होते जायेंगे। जैसे लकड़ी की बनी सकड़ों वस्तुओं परस्पर भिन्न होती है किन्तु लकड़ी के रूप में सब एक है। इसी प्रकार लोहे की वस्तुएं लोहे के रूप में पत्थर की वस्तुएं पत्थर के रूप में और मिट्टी की वस्तुएं मिट्टी के रूप में एक होती हैं। मिट्टी पत्थर लोहा लकड़ी सब परस्पर भिन्न हैं किन्तु पृथ्वी के विकार के रूप में एक हो जाते हैं। यदि हम इसी प्रकार कार्य का निवेद्य करते हुये कारण की सत्ता मानने अग्ने जायें तो समस्त तत्त्व एक हो जायेंगे। इसी तत्त्व को ब्रह्मनाम से अभिहित किया जाता है। ग्रन्थकरण तत्त्व में दग्ध ब्रह्म की वही एकता पद बाणी कही जाती है। वही पर जिस प्रकार बट पट मठ इत्यादि सभी तत्त्व एक हैं उसी प्रकार क' ख' ग इत्यादि सब तत्त्व भी एक ही हैं। जब दग्ध ब्रह्म की बट पट इत्यादि रूप में बुद्धि ग्रहण करती है तब उस पर बाणी का नाम पदवन्ती हो जाता है। काम बन्ध कर लेने पर कंठ रेश में अनुग्रह पोकर होने वाली सनसनाहट मध्यमा बाणी का रूप है जो पश्यती से घावे की स्थिति है। पराबाणी का स्थान नाभि रेश है, पदवन्ती का हृदय और मध्यमा का कण्ठ। इन तीनों अवस्थाओं में सभी धर्ष एक रूप रहते हैं क्योंकि भिन्न तत्त्व का उनसे घब तक संयोग नहीं हो चुका होता है। कण्ठ से घावे बढ़कर जब धर्ष मुसगह्वर में घाते है तब स्थान और प्रयत्न के द्वारा तब धर्षों का पृथक्-पृथक् उच्चारण होता है और उनको भिन्न भिन्न रूप में ही उत्तर व्यक्तित्व ग्रहण करते हैं। कण्ठ ताम्र इत्यादि

कोई भी भी या प्राचीनता के प्रति आदर की भावना का सश्रय लेने के लिए ध्वनिकार ने यो ही कह दिया ।

ध्वनिकार की मान्यता नतमस्तक होकर नहीं स्वीकार की गई । इसका विरोध कई क्षेत्रों से हुआ । लोचन के उद्धरणों से प्रतीत होता है कि हृदय दर्पण में भट्टनायक ने इस मान्यता का प्रबल प्रतिपेध किया था । कुन्तक ने वक्रोक्ति की स्थापनाकर इस सिद्धांत का विरोध किया और महिम भट्ट ने प्रत्यक्ष रूप में इसका खंडन करने के लिये ही व्यक्ति विवेक की रचना कर डाली । किन्तु इस सिद्धांत की अभिनव गुप्त जैसा सबल समर्थक प्राप्त हो गया जिससे विरोध प्रसार नहीं पा सके । आचार्य मम्मट ने अपने समय तक किये हुये ध्वनि विरोधों की पूर्ण परीक्षा की । इस दिशा में उन्हें बहुत कुछ आधार तो अभिनवगुप्त का ही प्राप्त हो गया था । पण्डितराज जगन्नाथ ध्वनि सिद्धांत के अन्यतम आधार स्तम्भ हैं । इस प्रकार अत्यंत प्रतिष्ठित समर्थकों को प्राप्त कर ध्वनि सिद्धांत सर्वातिशायी हो गया । काव्यशास्त्र में इससे पहले किसी दूसरे तत्त्व की इतनी सबल व्याख्या हुई भी नहीं थी और न किसी दूसरे सिद्धांत में पूर्ववर्ती सभी मान्यताओं का सफल समन्वय ही प्रस्तुत किया गया था । ध्वनि सिद्धांत के महान् आदर का एक यह भी कारण है ।

प्रेरक तत्वों का अनुसन्धान

जैसा कि बतलाया जा चुका है हम उस प्राचीन परम्परा से परिचित नहीं हैं जिसका निर्देश ध्वनिकार ने किया है । किन्तु इस सिद्धांत की भावना हमें भारतीय तत्त्व चिन्तन में सर्वत्र ओत प्रोत दिखाई पड़ती है । भारतीय चिन्ताधारा का मूल भूत तत्व है दृश्यमान जगत् में परोक्ष सत्ता की अनुभूति । परोक्ष सत्ता का प्रतिभास प्रदान करना ही दृश्यमान जगत् का सबसे बड़ा उपयोग है । अतः जीवन का आनन्द प्राप्त करने के लिये हमें दृश्यमान जगत् में ही सन्तुष्ट न रहकर परोक्ष सत्ता का अनुशीलन करना चाहिए । यही वह तत्व है जो हृदय को मुक्तावस्था की ओर उन्मुख करता है । परोक्षसत्ता की यही अनुभूति हमें वैदिक ऋचाओं में प्राकृतिक तत्वों के अन्दर देवत्व भावना की प्रतिष्ठा में दृष्टिगत होती है । यही भावना उपनिषदों के ब्रह्मवाद में अन्तर्निहित है । सांख्य में पुरुष के रूप में इसकी प्रतिष्ठा की गई है । अद्वैत वेदान्त में दृश्य में प्रपञ्च को अविद्या कल्पित मानकर उसी तत्व की सत्यता प्रतिपादित की गई है । रामानुज ने परिणामवाद को मानकर चिदचिद्विशिष्ट रूप में उसी तत्व को स्वीकार किया है । चाहे माध्व का द्वैतवाद हो चाहे निम्बार्क का द्वैताद्वैत और चाहे वल्लभ का शुद्धाद्वैत सभी में परोक्ष सत्ता का अनुशीलन परम पुरुषार्थ माना गया है । नकुलीश पाशुपत दर्शन का निरपेक्ष शिवतत्त्व और शैव-दर्शन का सापेक्ष शिवतत्त्व कुछ ऐसी ही कथा कहते हैं । आशय यह है कि अधिकांश भारतीय चिन्तन परम्परा में अप्रत्यक्ष तत्व का प्रत्यक्ष जगत् में अनुसन्धान परम पुरुषार्थ माना गया है । यही भावना ध्वनि सिद्धांत में भी प्रतिफलित हुई है ।

जाने सया । साथ ही इन सबका समूह काव्य भी ध्वनि के क्षेत्र में आ गया । इस प्रकार काव्य के लिए उपयुक्त समस्त सामग्री का अन्तर्भाव ध्वनि साध्य में हो गया और ध्वनि ने काव्य की आत्मा का रूप धारण कर लिया ।

ऊपर ध्वनि की सर्वप्रदायोपजीविता और व्याकरण के स्फोटवार से उनके उद्गम का सश्लिष्ट परिचय दिया गया । इसके अतिरिक्त काव्य शास्त्रीय प्राकृतन सम्प्रदायों में भी इसकी मायमा का अनुसन्धान किया जा सकता है । ध्वनि से पहले काव्य शास्त्र में तीन ही सम्प्रदाय प्रतिष्ठित थे—काव्य में अक्षरों और रीति तथा नाट्य में रस । कुछ ऐसे अक्षरकारों को मान्यता प्रदान की गई थी जिनमें ध्वनिबोध रूप से वस्तु-व्यञ्जना अन्तर्निहित रहती है । इस प्रकार के अक्षरकारों में प्रमुख थे—समी-सोक्ति आशेष अनुसन्धिता विधेयोक्ति पर्यायोक्त अक्षर ति दीपक सकर आशोक्ति इत्यादि । ये अक्षरकार वस्तुव्यञ्जनमासक कहे जा सकते हैं । कुछ अक्षरकार ऐसे हैं जिनमें दूसरा अक्षरकार ध्वनिबोधरूप से व्यप्य रहता है । उदाहरण के लिये अक्षरकार कातिशयोक्ति अक्षर ति इत्यादि अक्षरकारों में उपमा वर्णित रहती है । रसवत् प्रेय इत्यादि अक्षरकारों में रस व्यप्य रहता ही है । इस प्रकार वस्तु अक्षरकार और रस तीनों प्रकार की व्यञ्जनाओं का आशय अक्षरकार सम्प्रदाय में ध्वनिबोध हो जाता है । इसके अतिरिक्त अतिशयोक्ति सर्वत्र व्यप्य रहती ही है । उसके अभाव में कोई भी लक्षण अक्षरकारता का सम्पादन नहीं कर सकता । इस विषय में लोचन का निम्नलिखित प्रकरण इष्टव्य है —

यदि बिना अतिशयोक्ति के बस ही अक्षरकारों की उता मान भी चाहे तो निम्नलिखित स्थानों पर भी अक्षरकार हो जायेंगे —

(१) उपमा उते कहते हैं जिसमें दो वस्तुओं का सादृश्य बतलाया जावे । यह परिभाषा तो वाच के समान यथय होता है इसमें भी साधु हो जाती है । अतः यह भी उपमा बही जावेगी ।

(२) रूपक में एक वस्तु का दूसरे पर आरोप किया जाता है 'असेबाली' ललितानु के लम्बे को कहने हैं और यूप यज्ञ के स्वप्न के कहते हैं जिसमें पशु बांधा जाता है । यदि कहा जाय कि 'असेबाली यूप' है तो इसमें असेबाली पर यूप का आरोप होने में रूपक का लक्षण लागू हो जाता है । अतः इसे भी रूपक कहा जावेगा ।

(३) श्लेष उते कहते हैं जिसमें एक शब्द के एक से अधिक अर्थ लिये जायें । व्याकरण में कई सूत्र ऐसे हैं जिनमें किसी शब्द का एक बार प्रयोग किया जाता है और अर्थ दो बार लिया जाता है । इस प्रक्रिया को व्याकरण में लक्ष्य कहते हैं । उदाहरण के लिये एक सूत्र है—*अर्थवर्णोऽयं* इसका अर्थ है यदि द्विलिपि निमित्तक अक्षर बार में हो और द्विलिपि करना हो तो स्वर के लिये कोई आवेग नहीं होता । यही पर *अर्थवर्णो* में दो अर्थ लिये गये हैं—(१) द्विलिपि निमित्तक अक्षर बार में होने पर और (२) द्विलिपि पोष्य होने पर । यह लक्ष्य की प्रक्रिया है । यहाँ पर श्लेष का लक्षण लागू हो जाता है । अतः इसे भी श्लेष कहा जावे लगेगा ।

स्थानों से वायु-संयोग का ही यह प्रभाव है कि वर्ण एक दूसरे से भिन्न हो जाते हैं। जिस वायु संयोग के द्वारा स्थान और प्रयत्न से शब्द अभिव्यक्त हुआ करते हैं उसे वैयाकरण लोग ध्वनि कहते हैं। इस प्रकार शब्द के दो भाग होते हैं एक तो स्फोट या अर्थ भाग और दूसरा वायु संयोगात्मक ध्वनि। स्फोट में किसी प्रकार का भेद नहीं होता और न उसमें किसी प्रकार की उपाधि होती है। भेद ध्वनि में होता है। इसी-लिये विभिन्न व्यक्तियों द्वारा उच्चारण की हुई ध्वनि विभिन्न प्रकार की होती है। तब परिणीतावधू की ध्वनि और प्रकार की होती है, वीर व्यक्ति की ध्वनि और प्रकार की तथा और दूसरे लोगों की ध्वनि और प्रकार की इस ध्वनि भेद में स्फोट रूप शब्द ब्रह्म में भेद नहीं होता। किन्तु वह स्फोट रूप शब्द ब्रह्म वायु संयोग रूप ध्वनि के द्वारा ही अभिव्यक्त हुआ करता है। ध्वनि का अर्थ से सम्बन्ध नहीं होता और अर्थ-भाग बिना ध्वनि के प्रतीति गोचर नहीं हो सकता। इसीलिये जब कभी दूर पर मेला इत्यादि लगा होता है और बहुत से लोग एक साथ बोलते हैं तब उनका स्वर ता सुनाई देता है किन्तु कथन का अर्थ समझ में नहीं आता। तब लोग यही कहा करते हैं कि बहुत बड़ी ध्वनि सुनाई पड़ रही है। आशय यह है कि जिस प्रकार अनिर्वचनीय स्याति से ब्रह्म का विवर्त जगत् है उसी प्रकार शब्द ब्रह्म से विवर्तित होने वाला और उसी में पर्यवसान को प्राप्त होने वाला समस्त वाङ्मय और उसका वाच्य अर्थ सभी कुछ स्फोट रूप शब्द ब्रह्म का ही विपरिणाम है। उसकी व्यञ्जना करने वाले वायु संयोग को ध्वनि कहते हैं। विभिन्न प्रकार का भेद ध्वनि भेद हुआ करता है, स्फोट में किसी प्रकार का भेद नहीं होता। यह इस प्रकार यह समझना चाहिये कि जिस प्रकार शरीर की स्थूलता और कृशता से आत्मा में स्थूलता कृशता नहीं होती अथवा तेल मुकुट खग इत्यादि विभिन्न वस्तुओं में देखने से मुखाकृति विभिन्न प्रकार की प्रतीति होती है किन्तु मुख में भेद नहीं होता। यह स्फोट मिद्धांत का सार है। वृद्ध्या-करण स्फोट के व्यञ्जको को ध्वनि कहते थे। उनके मत में ध्वनि शब्द की व्युत्पत्ति होगी - 'ध्वनतीति ध्वनि।' साहित्य शास्त्रियों ने इसी ध्वनि शब्द को लेकर और अधिक विस्तार किया। उन्होंने ध्वनित करना एक साधारण धर्म मान लिया और जितने भी ध्वनित करने वाले तत्त्व थे उन सबका अन्तर्भाव ध्वनि में कर दिया। इस प्रकार रीति, वृत्ति, गुण, अलंकार शब्द, पद, पदांश, वर्ण वाक्य, रचना इत्यादि समस्त व्यञ्जक वर्ग इस ध्वनि शब्द से सगृहीत होने लगा। केवल इतना ही नहीं अपितु यदि अर्थ भी अर्थान्तर को ध्वनित करता हो तो वह भी व्यञ्जक वर्ग में ही सन्निविष्ट हो गया। यह व्यञ्जक अर्थ वाच्य भी हो सकता है लक्ष्य भी और यदि एक व्यङ्ग्य अर्थ के द्वारा दूसरा व्यङ्ग्य अर्थ अभिव्यक्त होने लगे तो व्यङ्ग्यार्थ भी व्यञ्जक कोटि में आ जावेगा। ध्वनि शब्द का यही तक विस्तार नहीं हुआ अपितु उसकी कर्म-साधन व्युत्पत्ति को मानकर व्यङ्ग्यमान अर्थ को भी ध्वनि सज्ञा प्रदान की गई और इस प्रकार वस्तु प्रत्यक्ष और रस तीनों का समावेश ध्वनि में हो गया। इसके अतिरिक्त भावसाधन व्युत्पत्ति का आश्रय लेकर व्यञ्जना की प्रक्रिया को भी ध्वनि शब्द से अभिहित किया

वृत्ति परिचय और ध्वनि सिद्धान्त

ध्वनि सम्प्रवाय का भूलाधार व्यञ्जना वृत्ति है। वृत्ति शब्द का अर्थ है वर्तमान होना। शब्द वृत्ति का अर्थ है शब्द का अर्थ में वर्तमान होना। शब्द जिस व्यापार के द्वारा अर्थ में वर्तमान रहता है और उसका प्रत्यायन करामा करता है उसे शब्द वृत्ति की उभा बी जाती है। शब्द सर्वथा अर्थ का प्रत्यायन संकेत की सहायता से ही किया करता है। शब्द और अर्थ का ध्वनिवाच्य रूप से परस्पर सम्बन्ध रहता है और प्रत्येक शब्द का संकेत किसी अर्थ में रहता है जो उस संकेत को पहले पहल कर चुका होता है उस शब्द के उच्चारण मात्र से ही उस वस्तु की एक बीड़ा धाड़ति हमारे सामने आजाती है। उदाहरण के लिए 'घट' शब्द के उच्चारण मात्र से 'कम्बुषीबादि' मान बनाकर हमारे सामने आ जाता है। यह कम्बुषीबादिमान् आकार ही 'घट' शब्द का अर्थ है। इस अर्थ के प्रत्यायन में घट शब्द अपनी शक्ति से ही वर्तमान है। अतः शब्द की इस वृत्ति (वर्तमानता) को शब्द की शक्ति कहा जाता है। अर्थ का ध्वनिमान करने के कारण इस वृत्ति को ध्वनिवाच्य भी रहता है। शब्द वाचक होता है और अर्थ वाच्य। यह ध्वनिवाच्य वृत्ति सभी को स्वीकार्य है। यह दूसरी बात है कि शब्द को सभी शारीरिक प्रमाण कोटि में नहीं लाते।

विशुद्ध कतिपय स्वयं ऐसे होते हैं जहाँ ध्वनिवाच्य का प्रसार पराहत हो जाता है। शब्द की शक्ति किसी दूरे के अर्थ में होती है और उसका प्रयोग किसी दूसरे अर्थ में कर दिया जाता है। यह प्रयोग ध्वनिवाच्य होता है जिसमें शब्द की मुख्य वृत्ति नहीं होती। ऐसे स्थान पर ध्वनिवाच्य वृत्ति स्वीकार की जाती है। इस उदाहरण-अर्थ अर्थप्रत्यायन की ध्वनिवाच्य ध्वनिवाच्य में भी हमारे विचारकों का ध्यान गया था और किसी न किसी रूप में ध्वनिवाच्य ने इसकी सलाह स्वीकार की थी। उस ध्वनिवाच्य प्रयोग को साहित्य शास्त्र में भी प्रयोग दिया गया। इस प्रकार इसमें शब्द का मुख्यार्थ के स्थान पर किसी अन्य अर्थ में प्रयोग किया जाता है। इस व्यवस्था वृत्ति कहते हैं। इसकी प्रक्रिया यह होती है कि पहले शब्द का प्रयोग दिया जाता है और बीड़ा उसके मुख्यार्थ को ही समझ लेता है। किन्तु उस बात होगा है कि शब्द का तात्पर्य उस अर्थ में नहीं है जब वह उन शब्द में ही सम्बन्ध रखने वाले किसी ऐसे अर्थ को समझ लेता है जिसमें व्यवस्था का तात्पर्य होता है। मात्र ही वह ऐसा भी एक प्रयोजन को समझ जाता है जिस के कारण व्यवस्था में इस प्रकार अन्य शब्द का अन्य अर्थ में प्रयोग किया। सभी-कभी प्रयोग परम्परा के कारण भी एक शब्द किसी अन्य अर्थ में उड़ हो जाता है। इस सम्बन्ध दिया मैं पाठको धोनाधो ध्वनिवाच्य को उतना ध्वनिवाच्य हो जाता है कि इन सभी ध्वनिवाच्य में भी उन्हें कुछ भी सम्बन्ध नहीं समझता और वे शब्द शब्द कोमल ही मुख्यार्थ तक पहुँच जाते हैं।

यह व्यवस्था को प्रकार की होती है किन्तु, जहाँ परम्परागत प्रयोग के कारण शब्द का अर्थ देना प्रयोग होता है और प्रयोगवादी जहाँ किसी प्रयोजन में लाता

(४) यथासंख्य अलंकार वहाँ पर होता है जहाँ समान संख्या वाले दो वर्गों का क्रमशः अन्वय किया जाता है। व्याकरण में भी नियम बनाया गया है—‘यथा-संख्यमनुदेश समानाम्’ अर्थात् समान सम्बन्ध वाली विधि क्रमशः होती है। इसका अधिक स्पष्ट उदाहरण है—‘एचोऽप्यवायाव’ अर्थात् ए, ओ, ऐ, औ, को अय्, अव्, आय् और आव् आदेश हो जाते हैं। ‘ए’ इत्यादि चार हैं और अय् इत्यादि भी चार ही हैं। अतः इनका क्रमशः अन्वय हो जाता है। यथा-संख्य का उक्त लक्षण यहाँ पर भी घटित हो जाता है। अतः यह यथासंख्य अलंकार कहा जा सकता है।

इसी प्रकार दीपक, ससन्देह अपह्नुति पर्यायोक्त, तुल्ययोगिता, अप्रस्तुत प्रशंसा, आक्षेप, रूपकातिशयोक्ति, अभेदातिशयोक्ति इत्यादि सभी अलंकारों के विषय में समझा जाना चाहिये। इनमें निर्दिष्ट अलंकारों की सगति के कारण अलंकारता आ जानी चाहिए। किन्तु इन्हें अलंकार कहा नहीं जाता क्योंकि इनमें अलंकारता का प्रयोजक प्रधान तत्त्व अतिशयोक्ति या वक्रोक्ति की व्यञ्जना सन्निहित नहीं है। भामह ने सभी अलंकारों का बीज वक्रोक्ति को ही माना है। आशय यह है कि अलंकार सम्प्रदाय में व्यंग्यार्थ परिकल्पना अनिवार्य हो जाती है। अन्यथा किसी काव्य में अलंकारता स्वीकृत ही नहीं की जा सकती।

दूसरा सम्प्रदाय है रीति सम्प्रदाय। इस सम्प्रदाय के प्रमुख आचार्य हैं वामन। इन्होंने अलंकार को काव्य का अनिवार्य तत्त्व नहीं माना है, पर उसको केवल शोभा-धायक के रूप में ही स्वीकार किया है। इनके मत में रीति काव्य का अनिवार्य तत्त्व है। रीतियों की व्यवस्था वर्ण्य विषय के आधार पर ही होती है। कोई विशिष्ट रीति वर्ण्य वस्तु को जितना स्पष्ट और प्रभावशाली बना सके वह उतनी ही महत्त्व पूर्ण मानी जाती है। जब तक पद सघटना के द्वारा रमणीय अर्थ की अभिव्यक्ति स्वीकार न की जाय तब तक रीति को काव्य की आत्मा मानना सगत हो ही नहीं सकता। इस प्रकार अलंकार सम्प्रदाय के समान रीति सम्प्रदाय में भी व्यंग्यार्थ की सत्ता मानना अनिवार्य हो जाता है।

रस सम्प्रदाय नाट्य शास्त्र का महत्त्व पूर्ण सम्प्रदाय है और उसकी महत्ता काव्य शास्त्र में भी स्वीकार की गई है। इस सिद्धान्त में व्यञ्जना वृत्ति की सर्वाधिक अपरिहार्यता है। रस या स्थायी भाव अथवा सञ्चारी भाव कभी स्व शब्द वाच्य नहीं हो सकते। जहाँ कहीं स्वगन्दाभिधान होता भी है वहाँ भी आस्वादन तो विभावादि के माध्यम से ही होता है। आशय यह है कि विभावादि रस के व्यञ्जक होते हैं और रस व्यंग्य। इस प्रकार यदि सभी काव्य तत्त्वों को एक में मिलाने की चेष्टा की जाय तो व्यञ्जना ही वह तत्त्व अधिगत होगा जो सभी सम्प्रदायों को आत्मसात् करने की क्षमता रखता है। ध्वनि सम्प्रदाय की पृष्ठ भूमि का यही सक्षिप्त परिचय है।

भी सम्भार करे इंगी प्रकार के प्रधानीभूत व्यंग्यार्थ का ध्वनि कहते हैं। यही ध्वनि धीरे व्यञ्जना में धष्टर है। इस प्रकार की ध्वनि ही काव्य की धारमा होने की धमिकारिणी है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि रस ध्वनि ही काव्य की धारमा है।

ध्वनि के विभिन्न रूप तथा उसके भेदोपभेद

भाषाओं में मुख्य रूप से ध्वनि के दो भेद किये हैं—सगणामूला ध्वनि और धनिबामूला ध्वनि। सगणामूलाध्वनि वहाँ पर होती है जहाँ बाध्याय की प्रतीति सद्यथा क बल पर हुधा करती है। जैसा कि बतसाया जा चुका है कि बाधित धर्म में धम्म प्रयोग किसी न किसी प्रयोजन से व्यवहृत किया जाता है। उक्त प्रयोजन की प्रतिपत्ति के लिये जिस वृत्ति का सहारा लेना पड़ता है वह व्यञ्जना वृत्ति ही है। जहाँ इस प्रकार व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है उसे सगणामूलाध्वनि कहा जाता है। इस ध्वनि के भाषाओं में दो भेद किये हैं धनिबधित बाध्य धर्मात् जहाँ बाध्याय का सबबा परिमाण हो जाता है। जैसे होमति मुञ्चु करि कामना तुमहि मिलन की लास। यहाँ पर होम के धर्म का सर्वबा परिमाण हो गया है। दूसरा भेद विवक्षितान्यपर बाध्य कहा जाता है जहाँ लक्ष्यार्थ के साथ बाध्याय का भी महयोग रहता है। जैसे—
'बड़ बोली बलि होत कस बने हगनु के जोर' यहाँ पर बड़े मेघों का धर्म समस्त सरीर का सौन्दर्य है जिसमें मेघ भी सम्मिलित ही है। सगणामूला ध्वनि के ये दोभेद भेद सम्बन्ध भी हो सकते हैं धीरे बाध्यमय भी। इस प्रकार सगणामूला ध्वनि के चार भेद होते हैं।

ध्वनि का दूसरा भेद है धनिबामूलक ध्वनि। इसमें धनिबेधार्थ से ही ध्वनि निकल आती है। लक्षणा इत्यादि के लिये धावस्वक बाध प्रतिस्वरान् इत्यादि की इसमें धावस्वकता नहीं पड़ती। यह दो प्रकार की होती है—असम्बन्धक ध्वनि और सत्त्वदयक ध्वनि। असम्बन्धक ध्वनि का धर्म है रसध्वनि। इस रसध्वनि को असम्बन्धक ध्वनि इसलिये कहते हैं कि रसव्यञ्जना में एक क्रम होता है—पहले बाध का प्रयोग होता है, उसके एक धर्म (बाध्याय) की प्रतीति होती है। फिर विभावादि का धर्मावयव होता है और रस की प्रतीति होती है। किन्तु सारी क्रिया इतनी ज़िदवा के साथ होती है यह विद्यमान भी क्रम लक्षित नहीं होता। दूसरी बात यह है कि रस के व्यञ्जक धर्म भी होते हैं। कोमल धर्म श्रृंगारारि रसों के व्यञ्जक होते हैं धीरे कठोर धर्म रौद्रारि रसों के। जब सबसे पहले किसी रसागुण रचना को सुना जाता है तब धर्म को बिना समझे ही कुछ न कुछ रस प्रबल होने लगता है। फिर क्रमानुसार धर्म में उसकी पूर्ति होती है। इस प्रकार प्रथम स्तर से ही रस का सम्भार होता है धीरे उसकी परिसमाप्ति अन्तिम कोटि में होती है। अतएव रस व्यञ्जना में क्रम का लक्षित न किया जा सकता स्वाभाविक ही है। इस रसध्वनि के अन्तर्गत रस का समस्त विस्तार आ जाता है सभी प्रकार के रस सभी प्रकार के रसानास भावध्वनि भावाभासध्वनि भाव की विभिन्न अवस्थाएँ जैसे भावोद

का प्रयोग किया जावे। प्रयोजनवती लक्षणा दो प्रकार की होती है। गौणी—जहाँ गुणों के सादृश्य के कारण बाधित शब्द का प्रयोग हो और शुद्धा—जहाँ किसी अन्य सम्बन्ध से शब्द का अर्थान्तर में प्रयोग हो। शुद्धा लक्षणा दो प्रकार की होती है—उपादान लक्षणा—जिसमें लक्ष्यार्थ के साथ शक्यार्थ का भी कुछ सम्बन्ध हो और लक्षण लक्षणा जिसमें शक्यार्थ का सर्वथा परित्याग हो जाता हो। इस प्रकार प्रयोजनवती लक्षणा के तीन भेद हो गये—शुद्धा उपादान लक्षणा, शुद्धा लक्षण लक्षणा और गौणी लक्षणा। इन तीनों में से प्रत्येक के दो भेद होते हैं—सारोपा तथा साध्यवसाना। इस प्रकार प्रयोजनवती लक्षणा के मुख्य रूप से ये ही ६ भेद होते हैं। इनके लक्षणों और उदाहरणों का परिचय अन्यत्र प्राप्त करना चाहिये।

लक्षणा के अतिरिक्त एक तीसरी वृत्ति और होती है जिसे व्यञ्जना कहा जाता है। इसमें लक्षणा के समान न तो तात्पर्यानुपपत्ति अपेक्षित होती है न शक्यार्थ बाध और न शक्यार्थ सम्बन्ध। जो कुछ कहा जाता है उसका अर्थ पूरा हो जाता है और श्रोता उसे ठीक अर्थ में ग्रहण भी कर लेता है। किन्तु उस कथन के पीछे वक्ता की एक विशेष प्रकार की मनोवृत्ति छिपी रहती है उसका भी प्रतिभास जानकार को हो जाता है। उसमें प्रकरण इत्यादि की कारणता भी सन्निहित रहती है। यह अर्थ अभिधा-जन्य अर्थ से भी निकल सकता है, लक्षणा-जन्य अर्थ से भी और एक व्यग्यार्थ से भी दूसरा व्यग्यार्थ निकल सकता है। इसके अतिरिक्त एक वाच्यार्थ से कई व्यग्यार्थ भी निकल सकते हैं और अनेक श्रोताओं की दृष्टि में उसके भिन्न-भिन्न अर्थ भी हो सकते हैं। कही वाच्यार्थ विधि परक होता है तो व्यग्यार्थ निषेध परक और कहीं वाच्यार्थ निषेध परक तो व्यग्यार्थ विधि परक, कही वाच्यार्थ अनुभय परक होता है तो व्यग्यार्थ विधि का निषेध परक, इसके प्रतिकूल कही वाच्यार्थ विधि या निषेध परक होता है तो व्यग्यार्थ अनुभय परक। इस प्रकार व्यग्यार्थ के अनेक रूप हो सकते हैं।

व्यग्यार्थ और ध्वनि

यह व्यग्यार्थ प्रायः समस्त वाङ्मय में व्याप्त रहता है और कहा जाता है कि एक भी ऐसा वाक्य नहीं होता जिसमें कोई न कोई व्यग्यार्थ विद्यमान न हो। आचार्यों ने इसकी उपमा ब्रह्म में दी है। जिस प्रकार ममार के प्रत्येक पदार्थ में ब्रह्म व्यापक होता है उसी प्रकार ममार के प्रत्येक वाक्यार्थ में एक व्यग्यार्थ अवश्य सन्निहित रहता है। किन्तु सभी व्यग्यार्थ ध्वनि का रूप धारण नहीं कर सकते। जिस प्रकार चेतना के व्याप्त होने पर भी सर्वत्र उसकी प्रतीति नहीं होती। चेतना की प्रतीति के लिये विशेष प्रकार के अवयव मस्थान की आवश्यकता है उसी प्रकार व्यञ्जना के ध्वनि रूपता धारण करने में विशेष प्रकार के काव्यशरीर की आवश्यकता होती है। अत्र शब्द, अर्थ, गुण, अलंकार, गीति वृत्ति इत्यादि काव्यनस्त्वों में नियन्त्रित होकर व्यग्यार्थ की प्रतीति हो और वह व्यग्याय चमत्कार जनकता के नायक का

यहाँ पर व्यंग्यार्थ है—‘तुम विष्णु हो’ यह रूपक धर्माकार है ‘समुद्र तुम्हें विष्णु समझता है’ यह धार्मिकमहत्वाकार है तुम विष्णु से अच्छे हो क्योंकि विष्णु का धनु राखन लंका में गौडव बा जिसने लिये उन्हें समुद्र पर पुल बनाना पड़ा और विष्णु के पास मदमी नहीं थी जिसके लिये उन्हें समुद्र मथना पड़ा किन्तु तुम्हारा न कोई धनु है और न तुम्हारे पास सवारी का प्रभाव है। यह व्यतिरेक धर्माकार ध्वनि है। इस प्रकार ध्वनि के तीन भेद किये जा सकते हैं—रसध्वनि वस्तुध्वनि और धर्माकारध्वनि।

संस्कृतकर्मव्यय्य दो प्रकार का होता है—शब्द शक्तिमूलक और धर्माकार मूलक। शब्द शक्तिमूलक संस्कृतकर्मव्यय्य वहाँ पर होता है जहाँ इ धर्माकार शब्दों का प्रयोग किया जाय और एक धर्मा के पूरा ज्ञान पर शब्दशक्ति के प्रभाव से एक दूसरे और धर्मा निकल आये तथा वह धर्मा समस्कारपूर्व हो। जैसे—

जग्यो सुमनु हूँ है सफल प्राप्तपुरोषु निवारि।

वारी-वारी आपनी लीखि सुहृदयता बारि॥

यहाँ पर मानवीयक धर्मा के पूर्व हो जाने पर ‘सुमनु’ इत्यादि शब्दों की इ धर्माकार के रूप पर मानवीयक जो गया धर्मा निकलता है वह सब शक्तिमूलक संस्कृतकर्मव्यय्य का उदाहरण है। यह शब्दशक्तिमूलक ध्वनि दो प्रकार की होती है—वस्तुध्वनि और धर्माकारध्वनि।

दूसरे प्रकार की संस्कृतकर्मव्यय्यध्वनि धर्माशक्तिमूलक होती है। इसके भेदोपभेद एक तो वाक्यार्थ की दृष्टि से किये जाते हैं दूसरे व्यंग्यार्थ की दृष्टि से। वाक्यार्थ मूलरूप से दो प्रकार का होता है—वस्तुध्वनि और धर्माकार रूप। इनमें प्रत्येक के तीन प्रकार होते हैं—सम्बन्ध कथितस्थित और पात्रकस्थित। इस प्रकार वाक्य-वस्तु के ९ प्रकार हुये। व्यंग्यार्थ दो प्रकार का होता है—वस्तुध्वनि और धर्माकाररूप। इस प्रकार वाक्यवस्तु के ९ प्रकारों में प्रत्येक से व्यंग्यव्यक्त होने वाले व्यंग्यार्थ के दो भेदों को लेकर धर्माशक्तिमूलकध्वनि के १२ भेद हो जाते हैं—(१) सम्बन्धवस्तु से वस्तुध्वनि (२) सम्बन्धवस्तु से धर्माकारध्वनि (३) कथितस्थित वस्तु से वस्तुध्वनि (४) कथितस्थित वस्तु से धर्माकारध्वनि (५) पात्र कथितवस्तु से वस्तुध्वनि (६) पात्रकस्थित वस्तु से धर्माकारध्वनि (७) सम्बन्धधर्माकार से वस्तुध्वनि (८) सम्बन्ध धर्माकार से धर्माकारध्वनि (९) कथितस्थित धर्माकार से वस्तुध्वनि (१०) कथितस्थित धर्माकार से धर्माकारध्वनि (११) पात्रकस्थित धर्माकार से वस्तुध्वनि और (१२) पात्र कथित धर्माकार से धर्माकारध्वनि। इन सबके उदाहरण लक्ष्यध्वनि में और विशेषकर रीतिकाल के काव्यों में मिल जाते हैं। पण्डितराज ने पात्र कथित वस्तु और धर्माकार से वस्तु और धर्माकार है चार भेद स्वीकार नहीं किये हैं क्योंकि उनकी दृष्टि में कल्पना तो कल्पना ही है चाहे वह किसी पात्र की हो

भावसन्धि, भावशान्ति, भावशवलता इत्यादि रस के क्षेत्र में आने वाले सभी तत्त्व असल्लक्ष्यक्रमव्यग्य के अन्तर्गत आ जाते हैं। इसके व्यजको का भी पर्याप्त विस्तार है। इसकी व्यजना वर्ण, पद, वाक्य, पदांश, प्रकरण, प्रबन्ध इत्यादि भाषा के सभी अंगों से हो जाती है। शब्दविभक्ति, क्रियाविभक्ति, विशेषण, सर्वनाम, वचन, लिंग कारकशक्ति इत्यादि सभी से असल्लक्ष्यक्रमव्यग्य की व्यजना की जा सकती है। इसके अतिरिक्त वर्ण सघटना, गुण, रीति, वृत्ति, प्रवृत्ति, अलंकार इन सभी की रस व्यजकता काव्यशास्त्र में स्वीकार की गई है। यह रसध्वनि ही काव्य की आत्मा है और कवि को इसी ध्वनि की दृष्टि से अलंकारादि काव्यांगों की योजना करनी पड़ती है। इतर-ध्वनियाँ भी जब तक रस पर्यवसायिनी नहीं होती तब तक उन्हें काव्यत्व की स्वीकृति प्राप्त ही नहीं हो सकती। इस प्रकार ध्वनिशास्त्र के आचार्यों ने रस को पूर्ण स्वीकृति ही प्रदान नहीं की अपितु रसध्वनि को ही एकमात्र उपाम्य मानकर रस सम्प्रदाय से भी एक प्रकार से अपना अद्वैत ही स्थापित कर लिया।

दूसरे प्रकार की अभिवाशक्तिमूलक ध्वनि है सल्लक्ष्यक्रमव्यग्य ध्वनि। असल्लक्ष्य और सल्लक्ष्यक्रमव्यग्य ध्वनियों में एक बहुत बड़ा अन्तर यह है कि असल्लक्ष्यक्रमव्यग्य में वाच्यार्थ ही रसव्यजक होता है। वाच्यार्थ विभावादि रूप होता है और उसमें रसनिष्पादन की क्षमता विद्यमान होती है। इसके प्रतिकूल सल्लक्ष्यक्रमव्यग्य में रस का प्रवर्तन सीधा वाच्यार्थ से नहीं होता अपितु वाच्यार्थ से एक नया अर्थ प्रतीत होता है। वह अर्थ या तो वाच्यार्थ से सर्वथा विपरीत होता है या फिर इतना भिन्न अवश्य होता है कि पृथक् रूप में लक्षित किया जा सके। इस प्रकार जो वाच्यव्यतिरिक्त अर्थ प्रतीतिगोचर होता है उसमें स्पष्ट रूप में क्रम की प्रतीति होती है कि पहले वाच्यार्थ की प्रतीति हुई फिर व्यग्यार्थ की। यदि वह व्यग्यार्थ रसप्रवण तथा चमत्काराघायक होता है तो उसे वस्तु व्यजना कहते हैं। उदाहरण के लिये कोई नायिका अपनी मा से कहे कि 'मा अब दिन थोड़ा ही रह गया है, मुझे बतला दो कि मुझे बाजार से क्या-क्या लाना है।' तो इस वाक्य में कोई अनुपपत्ति नहीं होगी। तटस्थ श्रोता यही समझेगा कि यह लड़की बाजार से सौदा लाने का काम जल्दी ही पूरा करना चाहती है। किन्तु जानकार सहेली रहस्य को समझ जायेगी कि इसके प्रेमी के मिलने का समय निकट आ गया है और यह बाजार का बहाना करके अपने प्रेमी में मिलने जाना चाहती है। यह दूसरा अर्थ व्यग्यार्थ है जो कि रस प्रवर्तक है, इसलिए यह वस्तुध्वनि है। यही वस्तुव्यजना कभी-कभी ऐसे रूप में सामने आती है कि यदि इसे वाच्य बना दिया जाय तो यह अलंकार बन जाय। उदाहरण के लिये कोई चारण किसी राजा से कह रहा है कि 'हे राजन्! जब तुम समुद्र के निकट आते हो तो यह समुद्र कापने लगता है। ज्ञात होता है कि तुम इस पर सेतु बांधने वाले और इसे मथने वाले हो इसलिये यह तुमसे डरता है। किन्तु तुम्हारा तो द्वीपान्तर में कोई भी व्यक्ति अवशब्द नहीं है और तुम्हारा तो लक्ष्मी सेवन ही कर रही है।'।

में ही होता है। किन्तु मध्यवर्ती स्थिति को लेकर हमका सामंजस्य कर दिया गया है। ध्वनिकार ने काव्य की उत्तम मध्यम इत्यादि व्यवस्था निर्धारित नहीं की थी। प्रायः चलकर मम्मट ने ध्वनि की उत्तम काव्य गुराणीभूत व्यङ्ग्यम को मध्यम काव्य और चित्र को प्रथम काव्य कहा। इसमें संशोधन पण्डितराज ने किया। इन्होंने तीन के स्थान पर चार रजिया बनायी (१) उत्तमोत्तम काव्य—जहाँ पर शब्द और अर्थ अपने को पूर्ण भूत बना कर किसी अमत्कार पूर्ण अर्थान्तर की अभिव्यञ्जना करते हैं वह प्रथम प्रकार का काव्य उत्तमोत्तम काव्य होता है। इसी प्रकार जिस वाक्यार्थ की अपेक्षा एक व्यङ्ग्यार्थ प्रधान हो और और दूसरा व्यङ्ग्यार्थ उसकी अपेक्षा मौल्य हो रहा उसे भी प्रथम कोटि का ही काव्य समझना चाहिये और वह भी ध्वनि काव्य ही होता है (२) जहाँ शब्द मयार्थ अप्रधान होते हुए भी अमत्कार कारक हो तो वह द्वितीय प्रकार का काव्य उत्तम काव्य होता है। (३) जहाँ व्यङ्ग्य मयार्थ अमत्कारकारक न हो और वाक्यार्थ अमत्कार कारक हो उसे मध्यम काव्य कहते हैं। (४) जिसमें अर्थ अमत्कार के साथ शब्द अमत्कार प्रधान हो वह चतुर्थ प्रकार का प्रथम काव्य होता है। इसमें संशेह नहीं कि पण्डितराज के विभाजन में अधिक महत्त्व तथा परिभाषित दृष्टिकोण का परिचय दिया गया है।

हिन्दी ध्वनि सिद्धान्त

ध्वनि सिद्धान्त की दृष्टि से हिन्दी काव्य ग्रन्थों की परीक्षा की जा सकती है और की भी गई है जिससे एक बात स्पष्टता प्रमाणित होती है कि वाहे सिद्धान्त रूप में ध्वनि का अधिक विवेचन न हुआ हो किन्तु भारतीय काव्य परम्परा के उत्तर जिकापी होने के नाते हिन्दी साहित्य पर ध्वनि सिद्धान्त का पर्याप्त प्रभाव रहा है। सिद्धान्तिक विवेचन की दृष्टि से देखने पर भी ज्ञात होता है कि अनेक कवियों ने ध्वनि सिद्धान्त को स्वीकार किया है। तुलसी ने मानस रूपक में 'धुनि अवेर बकवित गुन जाती कह कर इस सिद्धान्त को मान्यता दी है। सेनापति ने अपने काव्य में 'जामें धुनि है' कहा ही है। तुलसी ने इस रहस्य में ध्वनि को काव्य की आत्मा कहा है और भिकायी दास ने यद्यपि आत्मा तो रस को ही माना है किन्तु उनकी दृष्टि रस ध्वनि की ओर भी यह उन्हीं के काव्य निर्धार से स्पष्ट हो जाता है। प्रताप साहि ने 'व्यङ्ग्यार्थ कीभूरी' लिख कर इस सिद्धान्त को पूर्ण प्रतिष्ठा प्रदान की है। किन्तु यह सब होते हुए भी हिन्दी ऐतिहासिक में अमत्कार और रस की ही प्रधानता रही। अधिकांश ग्रन्थ इन्हीं दो सिद्धान्तों पर लिखे गये। ध्वनि का उपादान तो चलते रूप में ही हुआ और कम से कम दो प्रतिष्ठित आचार्यों ने तो ध्वनि का विरोध भी किया है वे हैं केसर और देव। प्राधुनिक काल में प्राचीन बीसी पर जो ग्रन्थ लिखे गये समस्त चलते हुए रूप में ही ध्वनि सिद्धान्त का यज्ञ तब उत्सव पाया जाता है। इस काल में अधिक बस रस पर ही दिया गया है। ध्वनि सिद्धान्त पर कुछ अधिक विस्तार से प्रकाश डालने वाला प्रमुख तीन व्यक्ति हैं—रामदास मिश्र आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

चाहे कवि की । किन्तु पात्र की कल्पना और कवि की कल्पना में चमत्कार का अन्तर अवश्य होता है । स्पष्ट ही है कि राम के विषय में भरत के मुँह से कोई बात कहलाने में कुछ और ही बात होगी और तुलसी जो कुछ कहेंगे उस कल्पना का प्रभाव कुछ और ही पड़ेगा । अतएव उक्त वारह भेद स्वीकार करना अनिवार्य हो जाता है । कुछ ध्वनि भेद ऐसे होते हैं जिनमें शब्द और अर्थ का सम्मिलित सहयोग अपेक्षित होता है । इसे शब्दार्थोभयशक्तिमूलक कहते हैं । मल्लक्ष्मणमव्यय के प्रकार शब्द से भी व्यक्त होते हैं और अर्थ से भी । अर्थशक्तिमूलक भेद प्रबन्धव्यय भी होते हैं । इन ध्वनि भेदों के परस्पर साकार्य से यह भेद सख्या सहस्रावधि हो जाती है ।

गुणीभूत व्यय

ऊपर ध्वनि भेदों का विवेचन किया गया । काव्य का दूसरा प्रकार होता है गुणीभूत व्यय । इसमें व्ययार्थ गौण होता है । इस गौणता के दो कारण हो सकते हैं या तो व्ययार्थ में चमत्कार का पर्यवसान न होने से वह अमुन्दर हो या परमुखापेक्षी हो । काव्यप्रकाशकार ने गुणीभूत व्यय के ८ प्रकार लिखे हैं—(१) अगूढ अर्थात् जो व्ययार्थ विल्कुल छुला हुआ हो और वाच्यार्थ के समान प्रतीतिगोचर हो जावे, (२) अपराग अर्थात् जो व्ययार्थ किसी अन्य तत्त्व का अंग हो; (३) जो वाच्य सिद्धि में सहायक हो अर्थात् उसका प्रयोजन केवल वाच्यार्थ की सिद्धि हो । (४) अस्फुट अर्थात् जिसका समझना श्रमसाध्य हो, (५) सन्दिग्ध प्राधान्य अर्थात् जिसमें निश्चयपूर्वक यह न कहा जा सके कि वाच्यार्थ की प्रधानता है या व्ययार्थ की, (६) तुल्यप्राधान्य अर्थात् जिसमें व्ययार्थ और वाच्यार्थ की प्रधानता समान कोटि की हो, (७) जिसका आक्षेप काकु अर्थात् कण्ठरव से ही कर लिया जावे और (८) जिसमें सुन्दरता न हो । ये ८ प्रकार गुणीभूत व्यय के बतलाये गये हैं । ध्वनिकार के अनुसार इनकी भी परिणति अन्ततः ध्वनि में ही होती है, अतः इन्हें भी ध्वनिकाव्य से बाह्य नहीं कर सकते ।

चित्र काव्य

ध्वनिकार के मत में तीसरे प्रकार का काव्य चित्र काव्य होता है इसमें चित्रण की प्रधानता होती है । जिस प्रकार सफल चित्र बन जाने पर वह जीवित-सा दिखलाई देता है उसी प्रकार सफल चित्रण में भी काव्य जीवन रस का प्रतिमास होने लगता है । इसी लिये इसे काव्य के अन्तर्गत माना जाता है । वर्तमान साहित्य में चरित्र चित्रण, प्रकृति चित्रण इत्यादि समस्त तत्त्व इसी चित्र-काव्य की श्रेणी में आते हैं । यह चित्र काव्य दो प्रकार का होता है शब्द चित्र और अर्थ चित्र । शब्द चित्र में शब्द योजना वैचित्र्य पर विचार किया जाता है और अर्थ चित्र में चित्रण की विशेषता पर ।

काव्य के उत्तम मध्यम इत्यदि प्रकार

ध्वनिकार ने काव्य के उक्त तीन भेद ही किये थे । पर्यवसान तो सबका ध्वनि

की विवक्षिता के रूप में स्वीकार करना उचित प्रतीत नहीं होता। जब दो सिद्धान्तों को ऐसा एक में मिल दिया गया है कि बिभाजक रेखा खींचना ही कठिन हो जाता है। अग्नि वादियों को कोई भी व्यक्ति निस्संकोच रस बांधी कह सकता है। किन्तु फिर भी कुछ काव्य ऐसा अवश्य है, चाहे वह निम्न कोटिका ही क्यों न हो जो रस क्षेत्र में नहीं आता। सुक्ति काव्य रस प्रबल नहीं होता भले ही रस से उसका बाधायन सम्बन्ध स्थापित कर लिया जाये। इसके प्रतिकूल रस के विषय में यह ग्रन्थ सत्य है कि रस कभी भी बाध्य नहीं हो सकता। इस प्रकार अग्नि का क्षेत्र व्यापक है और रस व्याप्य। इसके प्रतिरिक्त अग्नि शब्द के विभिन्न अर्थ काव्य के समस्त तत्वों को आत्मसात् कर लेते हैं जो बात रस सिद्धान्त में नहीं। 'को बड़ छोट कहत प्रपञ्च' को मानते हुये भी अग्नि सिद्धान्त को अधिक महत्त्व पूर्ण स्वान न देना सम्भव नहीं है।



श्रीर डा० नगेन्द्र । मिश्र जी ने ध्वनि सिद्धान्तों का पुरानी शैली में ही परिचय दिया है । शुल्क जी मौलिक चिन्तक थे और उनकी तत्त्वान्वेषिणी दृष्टि ने काव्य के प्राय सभी सिद्धान्तों को उनके उचित रूप में देखने की चेष्टा की थी । आचार्य शुल्क ने वस्तु ध्वनि और अलंकार ध्वनि को रस प्रवण होने पर ही काव्यात्मा के रूप में स्वीकार किया है । वे भाव ध्वनि के पक्षपाती थे । उनका यह विचार स्वयं ध्वनि प्रवर्तकों का ही विचार है । डा० नगेन्द्र इस युग के काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के सबसे बड़े श्रद्धास्थाता हैं । उन्होंने प्राचीन विचार परम्परा को नई दृष्टि से देख कर प्राच्य तथा पाश्चात्य अनेक काव्य सिद्धान्तों का आकलन किया है और दोनों की तुलनात्मक समीक्षा भी प्रस्तुत की है । ध्वनि को उन्होंने यथेष्ट महत्व दिया है । किन्तु फिर भी उन्हें ध्वनि वादी नहीं कहा जा सकता । यदि उन्हें सम्प्रदाय के किसी कटघरे में बैठाना अनिवार्य ही हो तो कोई भी पाठक निस्संकोच भाव से उन्हें रस वादी कह देगा । किन्तु ध्वनि सम्प्रदाय के भी प्राय सभी आचार्य रस वादी कहे जा सकते हैं । इस प्रकार ध्वनि वादिता और रस वादिता में परस्पर विरोध नहीं है । ध्वनि सिद्धान्त पर कई शोध प्रबन्ध भी लिखे जा चुके हैं और अनेक विश्वविद्यालयों में इस दिशा में पर्याप्त कार्य हो रहा है जिससे इस सम्प्रदाय के अधिक परिमार्जन की सम्भावना है ।

मूल्याङ्कन

ध्वनि सिद्धान्त एक सार्वजनीन सिद्धान्त है और काव्य के मूल तत्त्व को अधिक सफलता पूर्वक आत्मसात् किये है इसमें सन्देह नहीं । इस सिद्धान्त का सार यही है कि कविता का लक्ष्य अर्थबोध मात्र नहीं है किन्तु परिशीलक में सवेदना जगाना और उसके हृदय का विस्तार कर उसे विश्व हृदय में मिला देना भी है । अतः कवि शब्दार्थ मात्र के उपादान से कवि पद प्राप्त नहीं कर सकता । यद्यपि पाश्चात्य विद्वानों ने ध्वनि रूप में किसी तत्त्व का निरूपण नहीं किया है तथापि इस सिद्धान्त की झलक उनके विवेचनों में भी देखी जा सकती है । अरस्तू के अनुसार कवि लोक सिद्ध वस्तु मात्र का उपादान कर कल्पना द्वारा उसका पुनर्निर्माण करता है जिसको पाठक उसी रूप में ग्रहण करता है । यह कवि मानस विम्ब का ग्रहण ध्वनि सिद्धान्त से व्यतिरिक्त नहीं है । इसी प्रकार दूसरे पाश्चात्य परिशीलकों की दृष्टि में भी सिद्ध किया जा सकता है कि वे अर्थ ग्रहण के अतिरिक्त काव्य वस्तु को भिन्न ही मानते थे । आशय यह है कि ध्वनि सिद्धान्त काव्य का मूलतत्त्व बनने की क्षमता रखता है ।

यहाँ पर ध्वनि सिद्धान्त के स्थान निर्धारण का प्रश्न सामने आता है । जहाँ तक अलंकार रीति और वक्रोक्ति सिद्धान्तों का प्रश्न है वे निस्सन्देह रूप में काव्य के सौन्दर्य के एक अंग की व्याख्या प्रस्तुत करते हैं और पूर्ण नहीं कहे जा सकते । ध्वनि-कार के इस कथन से सम्भवतः किसी को विरोध न होगा कि ये आचार्य काव्यात्मा के अनुसन्धान के मार्ग में ही मटक रहे हैं, अन्तिम लक्ष्य तक नहीं पहुँचे । औचित्य सिद्धान्त, एक व्यापक सिद्धान्त बन सकता है, किन्तु यह इतना सामान्य है कि उसे काव्य

जिस प्रकार ध्वनि सिद्धांत को स्वीकृति प्रदान करने के लिए ध्वनिकार को एक दूरी पुस्तक सिंघनी पड़ी उसी प्रकार वक्तोक्ति के लिये यदि एक पुस्तक नहीं तो कम से कम एक अध्याय तो लिखा ही गया होता। इसका स्पष्ट भाष्य यही है कि भामह के बहुत पहले से ही यह सिद्धांत काव्य जगत् में प्रतिष्ठित हो चुका था और इसकी सर्वत्र नभेद्यता ने ही भामह को इसके परिचय विस्तार में जाने से रोक दिया।

सम्प्रदाय प्रवृत्ति से पूर्व इसकी स्थिति और सिद्धांत विकास पर यदि विनये पलात्मक विचार किया जाय तो ज्ञात होगा कि इस तत्त्व के विषय में मुक्तक के पहले पाण्य प्रकार के विचार प्रयुक्त होते हैं—(१) भामह की सर्वात्मिकता (२) वक्ता की प्रतिपक्षोक्ति व्यतिरिक्तता (३) वामन की सादृश्य लक्ष्मणरूपता (४) वदन्त की शब्दात्मिकता भावता और (५) आनन्दवर्धन की पूर्णभूत व्यङ्गात्मकता।

इस क्षेत्र में सबप्रथम भामह हमारे सामने आते हैं। इन्होंने काव्य शास्त्र के सम्बन्ध में वक्तोक्ति को मानदण्ड के रूप में मान लिया है। यदि किसी विशिष्ट तत्त्व को वक्तोक्ति का प्रसाद प्राप्त है तो वह काव्य शास्त्र सम्बद्ध होने का अभिप्राय है अन्यथा नहीं। उनकी निम्न लिखित उपपत्तियाँ व्याख्य हैं—

१— अभिवेद्य (वर्ण) और अभिधान (शब्द की वक्तोक्ति) ही वाणी का धर्मकार मानी जाती है। (१६)

(२) 'शब्द और ध्वनि की वक्तोक्ति ही धर्मकारत्व सम्पादन में कारण होती है। (५६६)

(३) 'जो वक्ता किसी निमित्त से लोकातिशायन कोचर हो उसे धर्मकार के रूप में प्रतिपक्षोक्ति माना जाता है। (२८१) यह सभी प्रतिपक्षोक्ति वक्तोक्ति का ही रूप है। यहाँ यह भी ध्यान रखना चाहिए कि परवर्ती आचार्यों ने भामह के इस कथन की व्याख्या प्रतिपक्षोक्ति और वक्तोक्ति की एक मान कर ली है। काव्य प्रवादकार ने कहा है कि प्रतिपक्षोक्ति और वक्तोक्ति भामह के मत में दोनों एक है। लोचनकार ने वक्तोक्ति की व्याख्या करत हुए लिखा है कि—'सम्प्रदाय हि वक्तोक्ति अभिवेद्य व वक्तोक्ति लोकोत्तरात् रूपेण व्यवस्थायाम्' अर्थात् लोकोत्तर रूप में व्यवस्थित होना ही शब्द और ध्वनि की वक्तोक्ति कही जाती है।

४— हेतु मुख्य और लेख धर्मकार नहीं माने जाते क्योंकि इनमें वक्तोक्ति नहीं होती।

५ भामह बीरवी द्वारा ही रीतियाँ को भी यदि उनमें वक्तोक्ति न हो तो मानने के लिए उत्तम नहीं।

भाष्य यह है कि भामह काव्य के समस्त तत्वों में वक्तोक्ति को व्यापक मानते हैं और जिस तत्व में वक्तोक्ति न हो उसे काव्य सम्बद्ध भी मानने को ठीकर नहीं है।

द्विती ने वक्तोक्ति का क्षेत्र कुछ सीमित करने की चेष्टा की। उन्होंने वाङ्मय के दो भेद किये—'वक्तोक्ति और वक्तोक्ति—

वक्रोक्ति सम्प्रदाय

१. उद्गम ।
२. पूर्ववृत्त ।
३. कुन्तक द्वारा सम्प्रदाय रूपता प्रमाण ।
४. वक्रोक्ति के मैगोपमेद ।
५. वर्ग दिव्यात्म शब्द ।
६. पद पूर्वी वक्रता ।
७. पद पार्थ वक्रता ।
८. वाक्य वक्रता ।
९. प्रकरण वक्रता ।
१०. प्रवच वक्रता ।
११. हिन्दी में वक्रोक्ति सिद्धान्त ।
१२. वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जनावाङ् ।
१३. उपन्यास ।

उपक्रम

काव्यशास्त्र के अरुणोदय काल में ही वक्रोक्ति सिद्धान्त कवियों और शास्त्र-कारों दोनों में ममान रूप में प्रतिष्ठित रहा है । राघवपाण्डवीय में वक्रोक्ति को प्रतिष्ठा का आधार मानकर कनिषय कवियों को ही इनमें निष्णात बतलाया जाना, कवि-वर अमरक का वक्रोक्ति के माध्यम में भावमसूचन विदग्ध ललनाओं का ही प्रौढ़ विलास मानना और वाण भट्ट द्वारा वक्रोक्ति निपुण परिचारक वर्ग से ही राज समाज की शोभा को स्वीकार किया जाना कुछ ऐसी ही कहानी कहते हैं ।

पूर्ववृत्त

काव्य शास्त्र के क्षेत्र में उस समय वक्रोक्ति-सम्प्रदाय को वही महत्त्व प्राप्त था जो नाट्यशास्त्र के क्षेत्र में रस को । इस सिद्धान्त को सम्प्रदाय रूपता तो बहुत बाद में कुन्तक ने प्रदान की । किन्तु इसका महत्त्व प्रारम्भ से ही था । यह बात इसी में सिद्ध होती है कि काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य मामह ने अलकारों को काव्य का जीवन और वक्रोक्ति को अलकारों का जीवन माना है । इस महत्त्व को स्वीकार करते हुए भी उन्होंने वक्रोक्ति विवेचन की आवश्यकता नहीं समझी । यदि यह शब्द अपनी पूर्ण पाणिभाषिकता के साथ काव्य परिशीलकों में प्रतिष्ठित न रहा होता तो

बहुत निकट पहुंच गए हैं इसमें सन्देह नहीं। फिर भी इतना तो मानना पड़ेगा कि बामन का दृष्टिकोण ब्रह्मेति के विषय में दृष्टी की अपेक्षा भी अधिक सीमित है और बिशिष्ट धर्मकार के रूप से स्वीकृति प्रदान किये जाने से तथा सापुस्त्येतर निरूपण सक्षमा को भी ब्रह्मेति क्षेत्र से बाहर कर दिये जाने कारण ब्रह्मेति का क्षेत्र बामन में और भी संकुचित हो गया है।

ब्रह्मेति का बुर्भाग्य यही पर समाप्त गयी हुआ। खट के हाथों में पड़कर इसकी धर्मानकारता भी समाप्त हो गई और स्रष्टासंसार के एक बिशिष्ट भेद के रूप में ही जीवित रहने के लिये इसे बाध्य होना पड़ा। खट ने पहली बुद्धीमत्त बाले एक बिशिष्ट प्रकार के धर्मकार को ही ब्रह्मेति के रूप में मान्यता प्रदान की। या तो क्षेत्र के द्वारा मनोरंजन के उद्देश्य से जोता समझे हुए धर्म का भी धर्मांतर कर उत्तर देता है या काकु से अपनी धसहमति प्रकट करता है वहाँ ब्रह्मेति होती है वह बात खट ने उद्धोव के साथ कही और उनका इतना प्रभाव पड़ा कि धर्मकार पर बर्ती धाचायों ने उनकी बतलाई हुई ब्रह्मेति को ही मान्यता देना अचरित समझा।

काव्य शास्त्र के विषय में आत्मन्दबर्चन की व्यापक दृष्टि ब्रह्मेति के दोनों रूपों को देखने में समर्थ हो सकी। यदि हम 'ओषन' के माध्यम से अन्यासोक का अध्ययन करें तो बात होमा कि इन धाचायों ने ब्रह्मेति को उसके उचित स्थान पर विन्यस्त करने की चेष्टा की। एक तो धर्मनिरपेक्ष में मनोरंजन की कारिका में धाचे हुए 'ब्रह्मेतिशून्य न यत्' की व्याख्या करते हुए लिखा कि—ब्रह्मेतिशून्यत्वमेव सर्वसंसारमात्र उच्यते। दूसरी उद्योत में उन्होंने एक-एक धर्मकार को लेकर यह विवेचन की चेष्टा की कि सक्षमों की पूर्ति में भी कोई भी धर्मकार तब तक धर्मकार कहसने का अधिकारी नहीं हो सकता जब तक उसमें प्रतिधर्मोक्ति की धर्मव्यवस्था न हो। यही प्रतिधर्मोक्ति ब्रह्मेति में धर्मिण्य है। इस प्रकार बामन की बतलाई हुई ब्रह्मेति को इन धाचायों ने भी मान्यता प्रदान की है। इसके प्रतिरिक्त इन धाचायों में ब्रह्मेति की एक नई व्याख्या भी सामने आती है—इन धाचायों को नाट्य शास्त्र और काव्य शास्त्र के एकीकरण का भी प्रयत्न कार्य सम्पादित करना था। इसके लिये बामन के धर्मवार्ता विनाम्यते का इन्होंने एक नया धर्म दिया कि 'ब्रह्मेति ही किसी धर्म वर्ण को विभाव कृता प्रदान करती है। आशय यह है कि नाट्य में रंजकता पर जो काम धर्मनिरपेक्ष द्वारा सम्पन्न किया जाता है वही काम काव्य में ब्रह्मेति के द्वारा होता है। इसी मान्यता के आधार पर काव्य में भी उस परि वर्णना सम्भव हो सकी। इसके प्रतिरिक्त समस्त क्रम व्याप के अवसर पर आत्मन्दबर्चन ने यह भी कहा कि वहाँ किसी धर्मकार की व्यवस्था हो रही ही किन्तु कोई ऐसा शब्द या वाक्य जो उस धर्मकार को बाध्य बना दे तो वहाँ धर्मकार की धर्मिण्य होती अपितु वहाँ पर ब्रह्मेति इत्यादि बाध्यात्मकार ही होता है। यह ब्रह्मेति का नया रूप है—बामन की यह ब्रह्मेति नहीं हो सकती क्योंकि इत्यादि शब्द के प्रयोग से यह तो सिद्ध ही होता है कि ब्रह्मेति के अन्त में बाध्यात्मकार हो सकते हैं। खट की भी यह ब्रह्मेति नहीं है क्योंकि इसे

द्विधा भिन्न स्वभावोक्ति वक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम् ।

दण्डी ने स्वभावोक्ति को अलंकार माना । इस प्रकार जहाँ भामह अलंकार मात्र में वक्रोक्ति को व्यापक तत्त्व के रूप में स्वीकार करते थे वहाँ दण्डी ने अलंकारों का स्वभावोक्ति मूलक एक वर्ग वक्रोक्ति की सीमा से बाहर कर दिया । कुछ लोगो का विचार है कि भामह भी स्वभावोक्ति को अलंकार नहीं मानते क्योंकि उन्होंने 'कुछ लोग ऐसा कहते हैं कि स्वभावोक्ति भी एक अलंकार होता है' कह कर उसके प्रति अपनी अमान्यता उद्धोषित की है । किन्तु भामह की शैली ही ऐसी है कि वे जिस तत्त्व को स्वीकार नहीं करते उसके खण्डन के लिए तर्क प्रस्तुत करते हैं और जिसको मानते हैं उसका लक्षण और उदाहरण लिखते हैं तथा कही-कही यह भी कहते चलते हैं कि 'कुछ लोग ऐसा मानते हैं ।' जैसे बहुत से लोग रूपक इत्यादि अलंकारों को स्वीकार करते हैं इत्यादि । आशय यह है कि भामह स्वभावोक्ति को भी अलंकार के अन्तर्गत रखकर उसे वक्रोक्ति में अन्तर्निविष्ट कर देते हैं, किन्तु दण्डी ने स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति दोनों को पृथक् मानकर वक्रोक्ति के क्षेत्र को कुछ सीमित कर दिया है ।

भामह और दण्डी के वाद उन्हीं के मत का पल्लवन करने वाले दो आचार्य काव्य शास्त्र के क्षेत्र में अवतीर्ण हुए—भामह के मत का पल्लवन उद्भट ने 'भामह विवरण' में किया जो कि अब उपलब्ध नहीं है और दण्डी के मत का अनुसरण वामन ने अपने काव्यालंकार सूत्र में किया । 'भामह विवरण' के जो बिखरे हुए अंश इतस्तत् उद्धरणों में प्राप्त होते हैं उनसे ज्ञात होता है कि उद्भट ने सम्भवतः दो प्रकार का वाङ्मय माना था, वार्ता और वक्रोक्ति । वार्ता तो शब्दों के मुख्यार्थ को कहते हैं और उसका प्रयोग शास्त्र तथा लोक व्यवहार में होता है तथा वक्रोक्ति में लोकातिक्रान्त गोचर अर्थ होता है जिसका उपयोग काव्य में हुआ करता है । इस प्रकार उद्भट का मत भामह से भिन्न प्रतीत नहीं होता । इसके प्रतिकूल वामन ने वक्रोक्ति की सर्वथा नवीन दिशा का निर्देश किया—उन्होंने 'सादृश्य सम्बन्ध में लक्षणा' को वक्रोक्ति कह कर उसे अलंकार के एक विशेष प्रकार के रूप में स्वीकार कर लिया । कहा जाता है कि वामन को यह प्रेरणा दण्डी के समाधि गुण से प्राप्त हुई है, इसमें सबसे बड़ा प्रमाण यही है कि दण्डी ने समाधिगुण का जो उदाहरण दिया था वामन ने वही उदाहरण वक्रोक्ति का भी दे दिया । इससे यह भी सिद्ध होता है कि जिस प्रकार दण्डी समाधिगुण को सभी कवियों का उपजीव्य मानते हैं उसी प्रकार वामन भी वक्रोक्ति को कवियों के लिए यदि अनिवार्य नहीं तो एक अत्यावश्यक तत्त्व के रूप में अवश्य स्वीकार कर लिया है । कम से कम इतना तो मानना ही होगा कि वक्रोक्ति को दण्डी के समाधि गुण के निकट लाकर, अलंकारों को काव्य का ग्राहक तत्त्व मानकर, सभी अलंकारों को सादृश्य पर आधारित उपमा का ही प्रपञ्च कह कर और वक्रोक्ति की परिभाषा में सादृश्य सम्बन्ध को सन्निविष्ट कर ये वक्रोक्ति के व्यापक रूप के भी

बहुत निकट पहुँच गए हैं इसमें सम्यह नहीं। फिर भी इतना तो मानना पड़ेगा कि मामल वा वृष्टिकोण बन्धोक्ति के विषय में बन्धी की अपेक्षा भी अधिक सीमित है और विशिष्ट धर्मधार के रूप से स्वीकृति प्रदान किये जाने से तथा सादृश्येतर निबन्धन सक्षमा को भी बन्धोक्ति क्षेत्र से बाहर कर दिये जाने कारण बन्धोक्ति का क्षेत्र मामल में और भी संकुचित हो गया है।

बन्धोक्ति का दुर्भाग्य यहाँ पर समाप्त नहीं हुआ। उद्यत के हाथों में पड़कर इसकी धर्मासंस्कारता भी समाप्त हो गई और शास्त्रात्मकार के एक विशिष्ट भेद के रूप में ही जीवित रहने के लिये इसे धारण होना पड़ा। उद्यत ने पहले ही बुद्धिबल वाले एक विशिष्ट प्रकार के धर्मकार को ही बन्धोक्ति के रूप में मान्यता प्रदान की। या तो क्षेत्र के द्वारा मनोरञ्जन के उद्देश्य से योता समझे हुए धर्म का भी धर्मांतर कर उत्तर देता है या काल से अपनी असहमति प्रकट करता है वहाँ बन्धोक्ति होती है यह बात उद्यत ने उद्योप के साथ कही और उनका इतना प्रभाव पड़ा कि अधिकांश पर वर्तन धारणों ने उनकी बतसाई हुई बन्धोक्ति को ही मान्यता देना श्रम स्वरूप समझा।

काव्य शास्त्र के विषय में धानन्ववर्धन की व्यापक दृष्टि बन्धोक्ति के दोनों रूपों को देखने में समर्थ हो सकी। यदि हम 'भोजन' के माध्यम से ध्वन्यालोक का अध्ययन करें तो ज्ञात होगा कि इन धारणों ने बन्धोक्ति को उसके उचित स्थान पर विन्यस्त करने की चेष्टा की। एक ही अभिनवगुप्त ने मनोरथ की कारिका में धार्ये हुए 'बन्धोक्तिध्वन्य न यत् की व्याख्या करते हुए लिखा कि—बन्धोक्तिध्वन्यसम्बन्धेन धर्मासंस्कारा भाव उक्तः। तृतीय उद्योत ने उन्होने एक-एक धर्मकार को लेकर यह लिखाने की चेष्टा की कि लक्षणों की पूर्ति में भी कोई भी धर्मकार जब तक धर्मकार बहलाने का अधिकारी नहीं हो सकता जब तक उसमें प्रतिध्वनोक्ति की अभिव्यञ्जना न हो। यही प्रतिध्वनोक्ति बन्धोक्ति में अभिन्न है। इस प्रकार मामल की बतसाई हुई बन्धोक्ति को इन धारणों ने भी मान्यता प्रदान की है। इसके प्रतिरिक्त इन धारणों ने बन्धोक्ति की एक नई व्याख्या भी सामने भाती है—इन धारणों को नाट्य शास्त्र और काव्य शास्त्र के एकीकरण का भी प्रयास कार्य सम्पादित करना था। इसके लिये मामल के धर्मधारों 'विभाष्यते' का इन्होंने एक नया धर्म दिया कि 'बन्धोक्ति ही किसी धर्म उत्पन्न को विभाव रूपता प्रदान करती है। धारण यह है कि नाट्य में रंगस्वभाव पर जो काम अभिनय द्वारा सम्पन्न किया जाता है वही काम काव्य में बन्धोक्ति के द्वारा होता है। इसी मान्यता के आधार पर काव्य में भी रस परि कल्पना सम्भव हो सकी। इसके प्रतिरिक्त समस्त नम ध्वन्य के प्रसार पर धानन्ववर्धन ने यह भी कहा कि जहाँ किसी धर्मकार की व्यञ्जना हो रही हो किन्तु कोई ऐसा शब्द या वाक्य जो उस धर्मकार को वाच्य बना दे तो वहाँ धर्मकार की ध्वनि नहीं होती अपितु वहाँ पर बन्धोक्ति इत्यादि वाच्यसंस्कार ही होता है। यह बन्धोक्ति का नया रूप है—मामल की यह बन्धोक्ति नहीं हो सकती क्योंकि इत्यादि शब्द के प्रयोग से यह तो सिद्ध ही होता है कि बन्धोक्ति से भिन्न भी वाच्यसंस्कार हो सकते हैं। उद्यत की भी यह बन्धोक्ति नहीं है क्योंकि इसे

वाच्यालकार कहा गया जबकि रुद्रट ने केवल वाचकालकार माना है। हो सकता है यह वामन की सादृश्य मूलक लक्षणा की ओर सकेत हो या फिर आगे चलकर रूप्यक ने जिस नवीन रूप की परिकल्पना की उसका मूल रूप इन आचार्यों के प्रतिपादन में सन्निहित हो। कुछ भी हो इन आचार्यों ने वक्रोक्ति के सभी रूपों पर ध्यान दिया है—साथ ही सबल शब्दों में वक्रोक्ति को एक ओर सभी अलंकारों का मूल, दूसरी ओर काव्य में विभावता सम्पादित कर रस निष्पत्ति में सहायक और तीसरी ओर एक नये वाच्यालकार के रूप में प्रतिष्ठित स्वीकार किया है। कुन्तक से पहले वक्रोक्ति की यही स्थिति थी।

कुन्तक द्वारा सम्प्रदाय रूपता प्रदान

कुन्तक वक्रोक्ति सम्प्रदाय के प्रवर्तक आचार्य हैं और मौलिक चिन्तन में इनकी प्रतिभा अद्वितीय है। इसमें सन्देह नहीं कि सम्प्रदाय प्रवर्तन की दिशा में इन्हें सर्वाधिक प्रेरणा आनन्द वर्धन से ही प्राप्त हुई। एक तो आनन्दवर्धन ने वक्रोक्ति सिद्धांत को जहाँ पर लाकर छोड़ा था उससे सम्प्रदाय रूप में उसके स्वीकार किये जाने की सम्भावना सर्वाधिक रूप में बढ़ गई थी, दूसरे कुन्तक ने यह देखा कि काव्यात्मकता की परिकल्पना के लिए आनन्दवर्धन को एक नये तत्त्व की प्रवर्तना करनी पड़ी है जबकि हमारे प्राचीन साहित्य में ही वक्रोक्ति के रूप में ऐसा तत्त्व मौजूद है जो काव्यात्मा के रूप में अभिविक्त किया जा सके। इस प्रकार काव्यात्मतत्त्व के अनुसन्धान की प्रेरणा तो उन्हें आनन्दवर्धन से मिली किन्तु वह तत्व भामह से प्राप्त हुआ। आनन्द वर्धन से इन्हें प्रेरणा प्राप्त हुई है इसका सबसे बड़ा प्रमाण यही कि इन्होंने स्वरूप निर्देश भेदोपभेद कल्पना और कही-कही उदाहरण भी ध्वन्यालोक से लिये हैं। किन्तु इनकी वक्रोक्ति सर्वाधिक रूप में भामह की मान्यता के निकट पड़ती है।

कुन्तक ने काव्य के नामकरण में ही वक्रोक्ति शब्द का प्रयोग कर तथा उसके साथ 'जीवित' जोड़कर अपने मन्तव्य का प्रत्यायन कराया है। इसके अतिरिक्त इन्होंने काव्य लक्षण में भी 'वक्र' शब्द का प्रयोग कर इस सिद्धान्त की महत्ता का स्थापन किया है। इनका कहना है कि एक अर्थ के बोध कराने वाले दोस्रो शब्द होते हैं किन्तु कवि उनमें से छोटकर किसी ऐसे शब्द को रखता है जो उसके मन्तव्य के प्रकाशन में सर्वाधिक उपयुक्त होता है। इसी प्रकार कवि के वर्णनीय विषय के अनेक धर्म होते हैं किन्तु कवि ऐसे ही अर्थ का उपादान करता है जो सहृदयों को आह्लाद देने में समर्थ हो। सफल कवि के शब्द और अर्थ एक दूसरे से होड़ लगाकर आते हैं और मानो चिल्ला-चिल्लाकर घोषणा करते हैं कि जिस स्थान पर मैं हूँ उस स्थान पर मुझसे अधिक उपयुक्त न कोई दूसरा शब्द हो सकता है और न अर्थ। कवि ऐसे ही शब्द और अर्थ का उपादान करता है जो अपने स्वभाव से ही काव्य में रमणीयता का सम्पादन कर देते हैं। इससे स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति के भेद की बात का भी समाधान हो जाता है। कुन्तक के मत में शब्द और अर्थ दोनों ही अलंकार्य होते हैं।

कवि स्वभावतः सोकोत्तरार्थ का ही उपादान करता है। अतएव अर्थ की सोकोत्तरता में जो सोच स्वभावोचित असंवार स्वीकार करते हैं कुत्तक की दृष्टि में उसकी चेष्टा ऐसी ही है जैसे कोई व्यक्ति अपने ही कपड़े पर चढ़ने की चेष्टा कर रहा हो। सोकोत्तराङ्गावबलक स्वभाव कवय ही कवि की उपादेय वस्तु है वही अर्थनायक है। अतः उसे अर्थकार कहना ठीक नहीं।

सूत्र और अर्थ अर्थनायक होते हैं उनको अर्थवृत्त करने वाला तत्त्व बन्धोक्ति ही है। बन्धोक्ति का अर्थ है एक ऐसी विविध प्रकार की अभिप्राय जो लोक प्रसिद्ध अभिप्राय से विमुख हुआ जाती है। लोक अपने अन्तर्गत का प्रत्यायन कराने के लिये जिस प्रकार के सूत्र और अर्थ रूप माध्यम को अपनाता है वाक्य में उससे व्यतिरिक्त अर्थ है ही की समता इन दोनों तत्वों में होती है जो सङ्ख्यो के हृदयों को समन्वित कर सकती है। कुत्तक ने उसे वैरुध्य भंगी भविष्य कहा।

बन्धोक्ति के भेदोपभेद

बन्धोक्ति के भेदोपभेद अर्थ के अनुसरण पर ही किये गये हैं। किन्तु इनमें आचार्य की नीतिक चिन्तन-शक्ति सर्वत्र दृष्टिगत होती है। कुत्तक ने सभी तत्वों का महीन महीन और महीन भंगिमा के साथ विवेचन किया है। मूलरूप में बन्धोक्ति के छ भेद माने गये हैं—वर्णविन्यास बन्धता परपूर्वापबन्धता पर परार्थबन्धता वाक्यबन्धता प्रकरणबन्धता और प्रत्ययबन्धता।

(अ) वर्णविन्यासबन्धता

वर्णमय सर्वाधिक उमणीयता को कुत्तक ने वर्णविन्यासबन्धता के रूप में अभिविहित किया है। इनके अन्तर्गत अनुप्रास यमक इत्यादि समस्त आध्यात्मिक सव्यगुण रीति और वृत्ति का समावेश हो जाता है। यद्यपि कुत्तक ने इस रूप में इनका कथन किया नहीं है फिर भी इनके विवेचन के अन्तर्गत ये समस्त तत्व आ जाते हैं।

(आ) परपूर्वापबन्धता

आकरण में अभिविहितक सूत्र को पर कहते हैं। इस पर के दो भाग किये जा सकते हैं—प्रवृत्ति और प्रत्यय। प्रवृत्ति पर का पूर्वार्थ होती है और प्रत्यय पराध। इस प्रकार प्रवृत्ति के अन्तर्गत आने वाली समस्त विशेषताओं को परपूर्वापबन्धता का नाम से अभिविहित किया जा सकता है और प्रत्ययगत विशेषताओं को पर परार्थबन्धता का नाम दिया जा सकता है। परपूर्वापबन्धता में प्रातिपदिक और धातु की ये सब विशेषताएँ आ जाती हैं जिसको कवि अमलारोत्पादन के अन्तर्गत में प्रयुक्त करता है। अभिविद्युत्त में तो यह कहकर पीछा छुड़ाया जा कि बन्धोक्ति की दृष्टता ही नहीं व्रिती की दृष्टता है। इससे प्रत्यय की परवर्तिता घायी आ सकती है। किन्तु कुत्तक ने बन्धोक्ति के अर्थकार और विशेषण की चेष्टा की है। पर पूर्वार्थ बन्धता के अन्तर्गत निम्नलिखित प्रकार माने हैं :—

वाच्यालकार कहा गया जबकि रुद्रट ने केवल वाचकालकार माना है। हो सकता है यह वामन की सादृश्य मूलक लक्षणा की ओर सकेत हो या फिर आगे चलकर रूप्यक ने जिस नवीन रूप की परिकल्पना की उसका मूल रूप इन आचार्यों के प्रतिपादन में सन्निहित हो। कुछ भी हो इन आचार्यों ने वक्रोक्ति के सभी रूपों पर ध्यान दिया है—साथ ही सबल शब्दों में वक्रोक्ति को एक ओर सभी अलंकारों का मूल, दूसरी ओर काव्य में विभावता सम्पादित कर रस निष्पत्ति में सहायक और तीसरी ओर एक नये वाच्यालकार के रूप में प्रतिष्ठित स्वीकार किया है। कुन्तक से पहले वक्रोक्ति की यही स्थिति थी।

कुन्तक द्वारा सम्प्रदाय रूपता प्रदान

कुन्तक वक्रोक्ति सम्प्रदाय के प्रवर्तक आचार्य हैं और मौलिक चिन्तन में इनकी प्रतिभा अद्वितीय है। इसमें सन्देह नहीं कि सम्प्रदाय प्रवर्तन की दिशा में इन्हें सर्वाधिक प्रेरणा आनन्द वर्धन से ही प्राप्त हुई। एक तो आनन्दवर्धन ने वक्रोक्ति सिद्धांत को जहाँ पर लाकर छोड़ा था उससे सम्प्रदाय रूप में उसके स्वीकार किये जाने की सम्भावना सर्वाधिक रूप में बढ़ गई थी, दूसरे कुन्तक ने यह देखा कि काव्यात्मकता की परिकल्पना के लिए आनन्दवर्धन को एक नये तत्त्व की प्रवर्तना करनी पड़ी है जबकि हमारे प्राचीन साहित्य में ही वक्रोक्ति के रूप में ऐसा तत्त्व मौजूद है जो काव्यात्मा के रूप में अभिविक्त किया जा सके। इस प्रकार काव्यात्मतत्त्व के अनुसन्धान की प्रेरणा तो उन्हें आनन्दवर्धन से मिली किन्तु वह तत्त्व भामह से प्राप्त हुआ। आनन्दवर्धन से इन्हें प्रेरणा प्राप्त हुई है इसका सबसे बड़ा प्रमाण यही कि इन्होंने स्वरूप निर्देश भेदोपभेद कल्पना और कही-कही उदाहरण भी ध्वन्यालोक से लिये हैं। किन्तु इनकी वक्रोक्ति सर्वाधिक रूप में भामह की मान्यता के निकट पड़ती है।

कुन्तक ने काव्य के नामकरण में ही वक्रोक्ति शब्द का प्रयोग कर तथा उसके साथ 'जीवित' जोड़कर अपने मन्तव्य का प्रत्यायन कराया है। इसके अतिरिक्त इन्होंने काव्य लक्षण में भी 'वक्र' शब्द का प्रयोग कर इस सिद्धान्त की महत्ता का स्थापन किया है। इनका कहना है कि एक अर्थ के बोध कराने वाले वीमो शब्द होते हैं किन्तु कवि उनमें से छोटकर किसी ऐसे शब्द को रखता है जो उसके मन्तव्य के प्रकाशन में सर्वाधिक उपयुक्त होता है। इसी प्रकार कवि के वर्णनीय विषय के अनेक घर्म होते हैं किन्तु कवि ऐसे ही अर्थ का उपादान करता है जो सहृदयों को आह्लाद देने में समर्थ हो। सफल कवि के शब्द और अर्थ एक दूसरे से होठ लगाकर आते हैं और मानो चिल्ला-चिल्लाकर घोषणा करते हैं कि जिस स्थान पर मैं हूँ उस स्थान पर मुझसे अधिक उपयुक्त न कोई दूसरा शब्द हो सकता है और न अर्थ। कवि ऐसे ही शब्द और अर्थ का उपादान करता है जो अपने स्वभाव से ही काव्य में रमणीयता का सम्पादन कर देते हैं। इसमें स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति के भेद की बात का भी समाधान हो जाता है। कुन्तक के मत में शब्द और अर्थ दोनों ही अलंकार्य होते हैं।

‘मड़ी मुक्ति नहीं करति करि लम्बीही बीठि

यही ‘समचीही’ यह ‘बीठि’ का विधान है जो नायिका की उद्यम काम वासना को व्यक्त करता है।

(२) संवृतिबध्ता—जब कवि यह मित्र करना चाहता है कि प्रमुख वस्तु किसी भयनी उत्पट विपत्ति के कारण कवि की बचन दानित के बाहर है तब कवि ‘मर्दनाम’ इत्यादि का प्रयोग कर उसकी प्रवर्तनीयता की व्यञ्जना कर देता है। हमी को संवृतिबध्ता कहते हैं। यह प्रत्येक प्रकार का हो सकती है। एक उदाहरण

जाग रहा यह कीम धनुषर जबकि भुवनभर सोता है ?

यहां मरमन की साधना की पहितीयता का प्रत्यापन करान के निय कीन इन सबनाम का प्रयोग किया गया है।

(६) वृत्तिबध्ता—जहां समास इत्यादि के कारण वस्तु के उत्कर्ष का प्रत्यापन कराया जाय वहां वृत्तिबध्ता होती है। जैसे निराशा मे राम की शक्तिपूर्वा के प्रारम्भ में युद्धबन्धन के लिए जो समास दानित बचन किया है उससे धात्र की अधिकता मिटि होनी है। अतः वहां पर वृत्तिबध्ता है।

(७) भावबध्ता—जहां साध्यक्रिया का सिद्ध रूप में प्रयोग किया जाय वहां भावबध्ता होती है। जैसे —

‘कियो सबे अमु कामवश जीते जिते धनैव’

वस्तुतः सबका काम परवश हुआ और विजित हो आना कामदेव के बिना धनुष धारण किए सम्भव नहीं। अतः ये होना वाय साध्य है। किन्तु इनका सिद्ध रूप में वर्णन किया गया है। इससे सिद्ध होता है कि अगहन के गहीने में सभी व्यक्ति धनायाम ही काम परवश हो जाते हैं। साध्य क्रिया के सिद्ध रूप में प्रयुक्त किये जाने के कारण वहां पर भावबध्ता बध्ता है।

(८) तिर्यकबध्ता—जहां किसी विनिष्ट तिर्यक प्रयोग के कारण किसी विनिष्ट प्रयोग का प्रत्यापन हो प्रयोग जहां स्त्री जाति की स्वाभाविक सुन्दरता को ध्यान में रखकर पुल्लिंग के स्थान पर स्त्रीलिंग का प्रयोग किया जाय वहां तिर्यकबध्ता बध्ता है। जैसे —

प्रथम रत्न का धामा रत्निल गुन जैसे पहिचाना।

कहां वहां है जानबिहानि सोता तुने यह धामा ॥

यहां समीपता के दृष्टिकोण में बिहान के स्थान पर स्त्रीलिंग का प्रयोग किया गया है।

(९) धिया बध्तिबध्ता —धिया के दो भाग होने हैं धानु और प्रत्यय। धानु को ही कहते हैं। जो यह धूर्त के धर्मार्थ धानी है। वहीं रही धमत्कार तथा धमत्कार के उद्देश्य में विभिन्न धानु का प्रयोग किया जाता है। इनके धने

(१) रुद्धि वैचित्र्य वक्रता—जहाँ कवि किसी रुद्ध शब्द का किसी विशिष्ट अर्थ की व्यजना के लिये प्रयोग करता है वहाँ रुद्धि वैचित्र्य वक्रता होती है। यह दो प्रकार की हो सकती है—कभी कवि किसी व्यक्ति वाचक सत्ता से कोई ऐसी व्यजना करता है जो उसके साथ जुड़ी नहीं होती और न उस व्यक्ति से वैसी सम्भावना ही की जा सकती है। जैसे —

‘हठ न धरिय अति कठिन है यो तारिखो गुपाल’

यहाँ ‘गुपाल’ से व्यक्त होता है कि तुम उद्धार करने जैसे महान् कार्य को क्या जानो, तुम तो बस गायें ही चरा सकते हो इस असम्भावित अर्थ की व्यजना के कारण यहाँ रुद्धि वैचित्र्य वक्रता कही जा सकती है। कही-कही विद्यमान धर्म की अतिशयता भी व्यक्त होती है जैसे —

‘जो मे राम तो कुल सहित कहहि दशानन आय’

यहाँ ‘राम’ से पराक्रमातिशयता व्यक्त होती है।

(२) जहाँ एक अर्थ में आने वाले अनेक शब्दों से छाँट कर प्रकरणानुकूल सर्वाधिक उपयुक्त शब्द प्रयुक्त किया जाय वहाँ पर्याय वक्रता होती है। इसके अन्तर्गत सभी प्रकार आ जाते हैं—कही प्राकरणिक अर्थ में उत्कर्ष का सम्पादन हो जाता है, कही अभिधेयार्थ की निकटवर्तिता सिद्ध होती है, कही साम्योत्कर्ष होता है कही वैषम्योत्कर्ष जैसे —

अवलाजीवन हाय तुम्हारी यही कहानी ।

आचल में है दूध और आखो में पानी ॥

यहाँ स्त्री वाचक ‘अवला’ शब्द प्रकरण के अनुसार अभिधेय का अन्तरतम है। महाकवियों की वाणी में उपयुक्त शब्द प्रयोग पर विशेष ध्यान सर्वत्र दिया जाता है।

(३) उपचार वक्रता—जहाँ कवि अत्यन्त भिन्न एवं दूरस्थवस्तु का किसी वस्तु के साथ अभेद स्थापन करता है तथा वाधित (लाक्षणिक) शब्दों के प्रयोग के द्वारा किसी नवीन चमत्कारपूर्ण अर्थ का प्रत्यायन कराता है वहाँ उपचार वक्रता होती है जैसे —

‘लाज भरे सौन्दर्य बसा दो मोन बने रहते हो क्यों’

लज्जा से भरना बतलाना और मोन रहना मानवधर्म है जो सौन्दर्य में सम्भव नहीं। यहाँ इसका श्रौपचारिक प्रयोग किया गया है। अत उपचार वक्रता है।

(४) विशेषण वक्रता—क्रिया विशेषण रूप में भी हो सकती है और द्रव्य के विशेषण के रूप में भी। उदाहरण —

लाज गहो ‘वैकाज’ कत घेरि रहे घर जाहिं ।

यहाँ घेरना क्रिया का विशेषण ‘वैकाज’ है जो व्यक्त करता है कि ‘यहाँ रास्ते की छेड़छाड़ में क्या लाभ होगा ? यहाँ, हमारा तुम्हारा सगम तो हो ही नहीं सकेगा। अत जल्दी घर चलो वही हम लोग मिलेंगे।’ इसी प्रकार—

तो मुझ एक को तार देना कितनी बड़ी बात है। इस प्रकार विसदृश्य पूर्ण प्रयोग के कारण यहाँ बचन या संस्था बनता है।

(४) पुरुष बचता—जहाँ काव्य सौन्दर्य के लिये उत्तम मध्यम इत्यादि पुरुषों का व्युत्पास किया जाता है वहाँ पुरुष बचता होती है। जैसे—

‘आर सुमार करी डरी घरी मरीहि न मारि’

यहाँ ‘मुझे मत मारो’ कहने के स्थान पर मरी को मत मारो कहा गया है जिससे नायिका के संस्थापायिण्य की अभिव्यक्ति होती है। उत्तम पुरुष के स्थान पर मध्य पुरुष का प्रयोग करने के कारण यहाँ पुरुष बचता है।

(५) उपग्रह बचता—संस्कृत में दो पद होते हैं—परस्मैपद और आत्मैक पद हिन्दी में इस प्रकार के पदों का विभाजन नहीं होता। किन्तु कर्मवाच्य में आत्मैकपद का अनिवार्य प्रयोग होता है और कर्तृवाच्य में अधिकार रूप में परस्मैपद का प्रयोग होता है। इसलिये कर्तृवाच्य और कर्मवाच्य के व्युत्पास में उपग्रह बचता मानी जा सकती है। जैसे—

‘मोर चम्रिका त्याग छिर चढ़ि कत करत सुमान।

भक्तिबी पायन पर सुवति सुनियत राधा मान ॥

यहाँ ‘सुनियत’ में कर्मवाच्य से व्यक्त होता है कि सखी सन्देश की सच्चाई का उत्तरदायित्व अपने ऊपर नहीं भना चाहती। इससे सखी का नैपुण्याधिक्य व्यक्त होता है। अतः यह उपग्रह बचता है।

(६) प्रत्ययबचता—जहाँ कृन्त या तद्धित के प्रयोग से रमणीयता का सम्पादन किया जाय वहाँ प्रत्यय बचता होती है। जैसे—

‘आबु कामिहू में बैलियतु उब उकसोही भति’

यहाँ ‘उकसोही’ में तद्धित प्रत्यय बय-सन्निवृत्त्य सौन्दर्याधिक्य को व्यक्त करता है।

(७) उपसर्ग बचता—यद्यपि उपसर्ग पदपरार्थ में नहीं आता तथापि इसको पदपरार्थ बचता के एक भेद के रूप में रक्ता गया है जिसका सम्भवतः कारण यह है कि उपसर्ग मुख्य प्रकृति नाम से पृथक् जुड़ता है। आचार्य ने मुख्य प्रकृति को पद पूर्वार्थ कहा है, छेप समस्त भाग को बाह्य वह पहले जुड़े बाह्य बाब में पदपरार्थ के अन्तर्गत रख दिया है। वहाँ उपसर्ग से काव्य सौन्दर्य की सिद्धि होती है वहाँ उपसर्ग बचता कही जाती है। जैसे—

‘में बिबि० बु०-अभिनवुत्ति हेतु’

यहाँ ‘बि’ ‘मि’ उपसर्ग से बु० की पूर्ण समाप्ति अभिव्यक्त होती है।

(८) निपात बचता—निपात में प्रकृति प्रत्यय या पदपूर्वार्थ पदपरार्थ का विस्तेषण ही नहीं होता। अतः निपात बचता को भी पदपरार्थ में रक्ता नहीं

प्रकार हो सकते हैं। कही क्रिया कर्ता की अत्यन्त निकटवर्तिनी होती है, कही सामान्य कर्ता की अपेक्षा उसमें अधिक विलक्षणता होती है, कही विशेषण वैलक्षण्य से व्यापार में वैलक्षण्य आ जाता है, कही लाक्षणिक प्रयोग के कारण व्यापार में रमणीयता आ जाती है और कही मवृत्तिजन्य रमणीयता होती है। व्यापार वैलक्षण्य के कारण ये सब क्रियाएँ वैचित्र्यवक्रता के अन्तर्गत ही आती हैं। एक उदाहरण —

‘तिर रही श्रुति जलधि में नीलम की नाव निराली’

यहाँ विलक्षण व्यापार के कारण क्रिया-वैचित्र्य-वक्रता है।

(इ) पदपरार्थवक्रता

प्रत्यय और विभक्ति पद के परार्थ भाग हैं। इनमें वचन, कारक, काल, पुरुष इत्यादि का प्रत्यायन होता है। अतः पदपरार्थ वक्रता के यही प्रकार माने जाते हैं। इनमें जिस किसी तत्त्व के वैलक्षण्य के आधार पर कवि रमणीय तथा चमत्कारोत्पादक अभिव्यक्ति करता है उसी की वक्रता मानी जाती है। इसका दिग्दर्शनमात्र पर्याप्त होगा।

(१) काल वैचित्र्य वक्रता—किसी भी कार्य के लिए नियत समय से भिन्न समय का जब काव्य मौन्दर्य की दृष्टि से उपादान किया जाता है तब उसे कालवैचित्र्य वक्रता कहते हैं, जैसे—

कहा कही वाकी दशा हरि प्राननु के ईस।

विरह ज्वाल जरिचो लखें मरिचो भई असीस।

यहाँ ‘भई’ इस भूतकाल का प्रयोग विपादाधिक्य की अभिव्यजना के लिये किया गया है।

(२) कारक वक्रता—किसी भी व्यापार में जो वास्तविक कारक है उसके स्थान में उसे किसी अन्यकारक में रक्खा जाय और उससे रमणीयता की अभिवृद्धि हो उसे कारक वक्रता कहते हैं। जैसे—

‘हरि घनुभं ग को पुनवारि ज्यो उठा हस्त’

यहाँ पर हाथ उठाया गया है उठा नहीं है। इस प्रकार कर्म कारक का प्रयोग होना चाहिये किन्तु कर्ता कारक में प्रयोग किया गया है। अतः यहाँ पर कारक वक्रता है।

(३) सख्या वक्रता—जहाँ काव्य मौन्दर्य के निमित्त वचन व्यत्यय कर किसी विशेष वचन का प्रयोग विशेष अभिप्राय से किया जाता है वहाँ सख्या वक्रता होती है। जैसे —

‘मोहूँ दीजें मोषु, ज्यों अनेक अधमनि बियौ ।’

यहाँ ‘अधमनि’ के बहुवचन और ‘मोहूँ’ के एक वचन से व्यक्त होता है कि ‘जब आप का स्वभाव ही उद्धार करने का है जिसके अनेक प्रमाण दिये जा सकते हैं’

सबाब में तुलसी ने भी इसका जमत्कार दिखाया है। किता प्रचलित कथानक में अनेक अबातर भाग गुंवे रहते हैं। प्रबन्धकार की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि नीरस भागों को छोड़कर सरस भागों को चुन ले और उन्हें ही का पसबन करे। (२) कवि रहनीन कथा भाग में अपनी कल्पना के द्वारा कुछ ऐसे परिवर्तन कर देता है कि जिससे समस्त प्रकरण जगमगा उठता है और पाठक रस-विभोर हो जाता है। कवि इस प्रकार के परिवर्तन के लिए नई परिकल्पना भी कर देता है और पुराने कथानक में बिद्यमान का संशोधन भी कर देता है। (३) कभी कभी कवि कथानक में ऐसे उत्पत्ति बिन्दु कर देता है जिसका प्रभाव कहीं दूर जाकर पड़ता है और इस प्रकार कोई बिशिष्ट प्रकरण मुख्य कथा का उपकारक हो जाता है। इस प्रकार के प्रकरणों की नियोजना कवि के प्रतिभा विकास की सूचना देती है। उदाहरण के लिए प्रबन्ध मिनी नाटक में अकराज काधूमकेतु देखना उसके भावी विनाश की सूचना देता है। (४) एक ही प्रकरण का बार-बार इस रूप में उपनिबन्धन किया जाय कि उसमें नई-नई रमणीयता उत्पन्न होती जाय प्रत्येक प्रकरण में नई प्रतिभा के द्यन हों और अमकार तथा रस की इस रूपमें नियोजना की जाय कि प्रत्येक प्रकरण में नई प्रतिभा के द्यन हो और अमकार तथा रस की इस रूप में नियोजना की जाय कि नये ढंग से जमक सके (५) महाकाव्य इत्यादि में रमणीयता के लिए कथा बिबिधसम्पादक जल कीड़ाइत्यादि का जो प्रकरणबध बनन किया जाता है वह भी प्रकरण बन्ध का नया प्रकार है। इस प्रकार अबातर प्रकरण कथा प्रसंग में आते ही रहते हैं। कामायनी में मनु के विन्तन खणा में बेब-विनाश तथा प्रलय बुद्ध का बहुत ही समीक गहन किया गया है। इसी प्रकार सारस्वत प्रवेश की आसन व्यवस्था को लेकर आर्य राज की एक मनोरम भूमी की प्रस्तुत की गई है। ये सब प्रकरण बन्धों के ही उदाहरण हैं। (६) प्रत्येक काव्य का एक धीरस होता है उसी की निष्पत्ति के लिए कवि समस्त प्रबन्ध में जायस्क रहता है। किन्तु उस काव्य में वह कोई ऐसा प्रकरण रस देता है जो उस धीरस का निताम पोषक हो जाता है वैसे परिपोष न तो पहले हुआ रहता है और न बाद में। यह भी प्रकरण बन्ध का एक प्रकार है। (७) कभी-कभी कवि प्रबान काव्य की निष्पत्ति के लिये एक ऐसी नई बिबिध वस्तु की कल्पना कर देता है जो उस की प्रतिभा से ही सम्भव है। वह भी एक प्रकार की प्रकरण बन्ध ही होती है। उदाहरण के लिये मुद्राराक्षस में प्रधान काव्य है राक्षस को पकड़ना। उसके लिए नाटक के अन्तिम भाग में फाँसी का जो वृक्ष दिखाया गया है वह कवि की एक जमत्कार पूर्ण नई कल्पना है और प्रकरण बन्धों के अन्तर्गत आती है। (८) एक नाटक में ही कभी-कभी एक प्रकरण के अन्तर्गत किसी दूसरे प्रकरण का स्मरण कर लिया जाता है और नाटक के मध्य में ही कोई नये नाटक का अग्रिम दिखलाया जाता है। वह भी एक नये प्रकार की प्रकरण बन्ध होती है आरम्भ बहुत से बिबिधों में किसी कासेब के महोत्सव के नाटक इत्यादि की योजना दिखलाई जाती है वह उसी का उदाहरण है

है। किन्तु जैसा कि बतलाया चुका है कि पदपूर्वार्ध व्यक्तिरिक्त समस्त भागो को आचार्य ने पदपरार्ध में रख दिया है। निपात वक्रता का उदाहरण।

‘पावसगूढ़ न बात यह बूढ़नूह रगु होय’

यहां ‘बूढ़नूह’ में ‘ह’ (भी) के प्रयोग से व्यक्त होता है कि युवको का तो कहना ही क्या ? उनके अन्तर में तो प्रेमवासना ही भरी रहती है। इस प्रकार इस ‘निपात’ से पावस का उद्दीपकाधिक्य प्रकट होता है।

(४) वाक्यवक्रता से कुन्तक का अभिप्राय वाच्यवक्रता से है और यही नाम-करण भी होना चाहिए इसे हम वस्तु वक्रता भी कह सकते हैं। इसके अन्तर्गत कुन्तक ने दो दृष्टियों से विचार किया है—कवि की दृष्टि से और पाठक की दृष्टि से। कवि की दृष्टि से वाक्य वक्रता दो प्रकार की होती है—महजा और आहार्या। कवि प्रायः स्वभावमुन्दर वस्तु का ही उपादान करता है जो कि अपने स्वभाव मौन्दर्य से वर्णन को सजीव बनाकर सहृदयो को आल्हाद दिया करती है। इस प्रकार की वस्तु महजा वस्तु कही जाती है। इसके प्रतिकूल आहार्या वस्तु कवि कल्पना जन्य होती है। किन्तु यह समझना ठीक नहीं है कि इस प्रकार की वस्तु सर्वथा कल्पित ही होती है। यह भी मत्तामात्र से प्रतिभासित रहती है और कवि कल्पना में उसके ऐसे तत्त्वों को उभाड़ कर तथा अति रजित कर सामने लाते हैं कि उनमें रमणीयता उत्पन्न हो जाती है। यही आहार्य वस्तु कही जाती है। कुन्तक के अनुसार आहार्य रमणीयता में ही वाच्य अलंकारों का अन्तर्भाव हो जाता है। सहृदय जिम रूप में वस्तु का ग्रहण करता है उस दृष्टि से वस्तु के तीन भेद किये जा सकते हैं—स्वभावप्रधान, रसप्रधान और नीति प्रधान। वर्ण्य वस्तु का स्वरूप भी दो भागों में विभाजित किया गया है जड़ और चेतन। जड़ पदार्थ का वर्णन रसों के उद्दीपन रूप में ही होनी चाहिये। मुख्यतः चेतन पदार्थ ही काव्य विषय होते हैं। ये दो प्रकार के हो सकते हैं देवता, मानव आदि प्रधान चेतन और तिर्थगत पशु पक्षी इत्यादि अप्रधान चेतन अप्रधान चेतन भी मुख्यतः उद्दीपन रूपता के ही अधिकारी हैं। प्रधान चेतन ही काव्य का मुख्य विषय बन सकते हैं।

(५) प्रकरण वक्रता

एक प्रबन्ध में अनेक अवान्तर प्रकरण होते हैं। इन प्रकरणों या प्रसंगों को औचित्य पूर्ण तथा प्रभावशाली बनाना ही प्रकरण वक्रता का प्रयोजन है। इस कार्य को कवि अनेक प्रकार से सम्पादित करता है—वार्तालाप में भावपूर्ण स्थिति की उद्भावना के द्वारा व्यवहार करने वालों की चमत्कारपूर्ण अनौकिक प्रवृत्ति देखी जाती है। उसमें वार्तालाप परायण व्यक्तियों का अदम्य उत्साह रहता है तथा निरगल व्यवसाय से उसकी शोभा चारों ओर बिखरी सी जान पड़ती है। उसमें वक्ताओं के हृदय का उत्थान होता है और सामान्य जन उसको मनोरथ में भी नहीं ला सकते। केशव के सवादों में यह तत्त्व अधिकांश रूप में मिलेगा, राम-परशुराम सवाद, तथा भगद-रावण

साहित्य और मूर्खी साहित्य की ओर ध्यान दें अपने अपने ढंग की बकौति प्रायः सर्वत्र परिगत होगी। रीतिकाल में कविता का कलापक्ष अनेक कवियों में बहुत समरत हुआ है और इस काल में प्रायः काव्येय्य तथा चमत्कार को अधिक महत्त्व दिया गया है। इस प्रकार रीतिकालमें भी काव्यके अन्तर्गत कला तथा चमत्कार का उत्कर्ष पाया जाता है। द्वितीय काल इस प्रकार की प्रवृत्ति से सर्वथा विकलित हो गयी किन्तु कुछ न्यूनता प्रत्यक्ष प्रकट रहा यद्यपि इस काल के वीर्यवान् आचार्य द्विवेदी ने बहुत चमत्कार का महत्त्व प्रतिपादित किया किन्तु कवियों की प्रवृत्ति अधिकतर रूप में इति-वृत्तात्मक ही रही। फिर स्वान स्वान पर इस काल में भी प्रतिभा का स्फुरण पाया जाता है। छायावाद तो कला-सौन्दर्य को ही धारण मानकर चला आ और बकौति का जितना अधिक समावेश छायावाद में हुआ है उतना सम्भव किसी काल में नहीं हुआ। कहने का आशय यह है कि बकौति अर्थ की दृष्टि से एक व्यापक तथा सर्व-स्वीकार्य तत्त्व रही है और प्रयोग परकी दृष्टि से किसी भी काल की कविता में इसकी सामान्य प्रवृत्ति के दर्शन किये जा सकते हैं।

वहाँ तक सतत विवेचन का प्रश्न है मस्कृत साहित्य की ही परवर्ती धर्म सताव्दी में बकौति अपना मूल रूप छोड़कर रूढ़ि का पहली कुम्भीन नामा सदा लकार मात्र रह गई थी या अधिक से अधिक इस पर सत्य की अर्थात्कारणता देने का ही अनुग्रह किया जा सका था। यही रहा हिन्दी साहित्य के मध्यकाल में भी बनी रही। हाँ कहीं कहीं कवियों ने प्रथम ही कुम्भीन की बकौति की ओर सङ्कट किया है। स्वयम् (आदिकाल) के बीच-समास-गवाहा बकिय में समास बकौति का निर्देश प्राप्त होता है विद्यापति ने अपनी भाषा को 'बालचन्द्र' कहा है जिसकी उपमा बकौतिवाच में भी जाती है कि काव्य में बालचन्द्र के समान बकौति का महत्त्व होता है। इसी प्रकार तुलसी ने 'पुनि अचरेख' में अचरेख शब्द का प्रथम बकौति ही लगाया जाता है। बिहारी का 'बकाई' से 'धाम्' बहने की बात कहना बकौति की ओर संकेत है। बचन में स्पष्ट ही 'कविप्रिया' में वैदिक्य सङ्गमिति को बकौति कहा है। हिन्दी के आधुनिक काल में भी काव्यसास्त्र सम्बन्धी जो परिचयार्थक ग्रन्थ लिखे गये उनमें भी प्राधान्य रूढ़ि की बकौति का ही रहा। हाँ किसी किसी ने सत्य की अर्थात्कारण सत्य बकौति पर भी दृष्टि पात कर लिया है। वहाँ सेठ कन्हैयालाल जोशी प्रवृत्ति विज्ञानों में परम्परागत सम्बलहकार रूपा का परिचय दिया है वहाँ मिथवाणु ने उसे अर्थात्कारण माना है। बकौति विज्ञानों को बहुत कुछ व्यापक आधुनिक शैली के आलोचकों के प्राप्त हुआ है। इनकी आलोचना में भारतीय तथा पारश्वात्य वाच्यताओं के समन्वय की चर्चा रहती है। इस विषय में आचार्य द्विवेदी और भी पद्यविद् चर्मा का नाम प्रमुख रूप में लिया जा सकता है। द्विवेदी जी ने चमत्कार-पूर्व उक्ति का शब्द में महत्त्व धनैवरा उद्घोषित किया है। पद्यविद् चर्मा ने बिहारी की आलोचना में इन तत्त्व पर वर्णित प्रकाश डाला है। इसी प्रकार रत्नाकर और हरि घोष भी इसका महत्त्व स्वीकार किया है। आचार्य शुक्ल के समय तक ध्यानात्मक

(६) मुख, प्रतिमुख इत्यादि सन्धियों का पीर्वापर्यक्रम से उचित तथा विवेक पूर्ण सन्निवेश प्रकरण वक्रता का ही एक प्रकार है।

(अ) प्रबन्ध वक्रता—प्रबन्ध वक्रता के अन्तर्गत प्रबन्धात्मक काव्य रूपों का वस्तु कौशल अपेक्षित होता है। प्रबन्ध का क्षेत्र सर्वाधिक व्यापक है और सभी प्रकार की वक्रताओं का इसमें सहयोग अपेक्षित होता है। कुन्तक ने इसके भी कई भेद किये हैं—(१) कवि जहाँ से इतिवृत्त का उपादान करता है उसमें जो रस विद्यमान हो उसको छोड़ कर दूसरे—अङ्गी रस से प्रबन्ध का निर्वाह करना प्रथम प्रकार की प्रबन्ध वक्रता है। उदाहरण के लिये रामायण की कथा का उपादान अनेक काव्यों में किया गया। किन्तु सभी काव्यों में अङ्गीरस परिवर्तित होता जाता है। (२) कवि जिस पात्र को नायक के रूप में चुनता है उसके चरित्र को उत्कर्ष देना उसका कर्तव्य होता है। अतः कवि को चाहिये कि काव्य को ऐसे स्थान पर समाप्त करे जहाँ पर नायक का उत्कर्ष सर्वाधिक रूप में अभिव्यक्त हो रहा हो। यदि बाद की घटनायें उसके उत्कर्ष को गिराने वाली हो तो कथानक को आगे नहीं ले जाना चाहिये। (३) कभी कभी कवि जिस उद्देश्य को लेकर प्रबन्ध रचना में प्रवृत्त होता है उस उद्देश्य की पूर्ति के पहले ही किसी अवान्तर प्रसङ्ग में ऐसा उत्कर्ष आ जाता है कि कवि का उद्देश्य वही पर पूरा हो जाता है। अतः कवि अग्रिम कथा भाग की उपेक्षा कर अपना प्रबन्ध उसी अवान्तर कथा पर समाप्त कर देता है। यह भी प्रबन्ध वक्रता का एक प्रकार है। शिशुपालवध में कवि ने युधिष्ठिर के यज्ञ वर्णन का उपक्रम किया है। किन्तु यज्ञ की समाप्ति के पहले ही शिशुपाल के वध का वर्णन करके प्रबन्ध को समाप्त कर दिया गया है। (४) किसी प्रबन्ध में नायक आधिकारिक कथा वस्तु के किसी एक फल को प्राप्त करने लिये उद्यम करता है किन्तु अधिकारिक कथावस्तु के समान ही अनन्त फलों के प्राप्त करने में निमित्त बन जाता है वह भी प्रबन्ध वक्रता का एक प्रकार है। (५) वस्तु की वक्रता को जाने दीजिये कभी कभी नाम करण में भी कवि वक्रता-संयोजना-जन्य कौशल दिखला देता है जबकि नाम से ही समस्त प्रबन्ध सामने आ जाता है। यह भी प्रबन्ध वक्रता का ही एक प्रकार है। (६) एक ही कथा-वस्तु को लेकर आधार बनाकर लिखे हुये अनेक प्रबन्ध काव्य अपने अपने वैचित्र्य तथा चमत्कार को आत्मसात् किये होते हैं। उनमें अपनी अपनी अपनी प्रबन्ध वक्रता विद्यमान रहती है। रामकथा को आधार बनाकर अनेक दृष्टियों से लिखे हुये अनेक प्रबन्ध काव्य इसके निदर्शन हैं। प्रबन्ध वक्रता का यही सक्षिप्त परिचय है।

हिन्दी में वक्रोक्ति सिद्धान्त

जहाँ तक लक्ष्य-नियोजन और प्रयोग पक्ष का प्रश्न है वक्रोक्ति सिद्धान्त कला-पक्ष की सभी विशेषताओं के आत्मसात् करने के कारण सभी कालों और सभी ललित साहित्यों में अधिगत होगा। हिन्दी साहित्य भी इसका अपवाद नहीं है। चाहे हम वीर गाथाओं को लें चाहे उस काल की धार्मिक काव्य धारा पर विचार करें अथवा सन्त

बभ्रोक्ति का स्वरूप नहीं अपितु उसे बिसामती उत्पन्न माना है। अतः प्राचार्य जी की धारणा भी बहुत अर्थों में माय्य हो सकती है।

उपसंहार

कुन्तक ने बभ्रोक्ति नाम की कवि व्यापार के समानाधिकरण में स्थापित कर निस्तुम्बेह कसाबाह के अभ्युत्थान में एक महत्त्व पूर्ण योगदान दिया है। इनके सिद्धान्त के अन्तर्गत बर्न कमत्कार से लेकर प्रबन्ध कमत्कार पर्यन्त काव्य के प्रायः सभी वर्ण सम्निविष्ट हो जाते हैं। इस प्रकार वही यह सिद्धान्त बभ्रोक्ति की मूलतत्त्व के रूप में स्वीकार करता है वही काव्यशास्त्र के समस्त कमेन्टर की धानेष्टि करने में भी भाग्य काम हो जाता है। साथ ही इस सिद्धान्त में रस का विरोध नहीं किया गया है अपितु रस को बभ्रोक्ति का प्राण रस माना गया है। यदि कुछ विरोध पाता है तो केवल इस दृष्टि कोण का कि कुन्तक बभ्रोक्ति को काव्य का जीवन मानते हैं और रस को भी उसका सहायक उपकरण मान स्वीकार करते हैं। रस वस्तुतः कुन्तक के मठ में स्वीकार्य होते हुये भी गीय स्थान का ही अधिकारी है और यह स्थिति काव्यशास्त्र के विचारों की दृष्टि में कठिनता से ही धारणीय हो सकती है। यह तो निश्चित है कि यदि उक्ति भाव प्रेरित नहीं होगी तो वह कभी काव्य का रूप धारण नहीं कर सकती। दूसरी ओर सरस वाली स्वभावतः दीप्त होकर वक्षता को परमासाद् कर लेती है। किन्तु उसमें प्राणाय रस का ही होता है। फिर भी बभ्रोक्ति का अपना महत्त्व है इसे कोई विचारक अस्वीकार नहीं कर सकता।

का अधिक पठन पाठन प्रारम्भ नहीं हुआ था फिर भी आचार्य जी ने वक्रोक्ति और चमत्कार के मूल्याङ्कन पर विचार किया है। यद्यपि रसवादी होने के कारण आचार्य जी ने वक्रोक्ति को गौण स्थान ही प्रदान किया है फिर भी इन्होंने काव्य में वक्रोक्ति की उपादेयता और वाञ्छनीयता को स्वीकार किया है। श्री लक्ष्मी नारायण सुधाशु, गुलाब राय, बल देव प्रसाद उपाध्याय प्रभृति विवेचको ने इस दिशा में महत्त्व पूर्ण योगदान दिया है किन्तु इस सिद्धान्त की पूर्ण तथा सर्वाङ्गीण विवेचना तो डा० नगेन्द्र ने ही की है।

वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जनावाद

आचार्य शुल्कने क्रीचेके अभिव्यञ्जनावाद को अभिव्यक्ति का विलायती उत्थान कहा था इस विषय में गुलाबराय, डा० नगेन्द्र, लक्ष्मीनारायण सुधाशु, राम नरेश वर्मा प्रभृति विद्वानों ने दोनों सिद्धान्तों का तुलनात्मक अध्ययनकर आचार्य शुल्कके मन्तव्य से असहमति प्रकट की है। डा० नगेन्द्र के अनुसार दोनोंवादों में साम्य की अपेक्षा वैषम्य अधिक है। दोनोंवादों का साम्य तो इस बात में है कि दोनोंकाव्य-कला को आत्मा की अनिवर्चनीय क्रिया मानते हैं, दोनों ही कला की श्रेणियाँ नहीं मानते और असफल अभिव्यक्ति को काव्य नहीं कहते तथा दोनों ही वस्तु की अपेक्षा अभिव्यञ्जना को अधिक महत्त्व देते हैं। इस के प्रतिकूल दोनोंवादों में अन्तर यह है कि अभिव्यञ्जनावाद एक साहित्यवाद मात्र ही नहीं है अपितु यह एक दार्शनिक दृष्टि है। वक्रोक्तिवाद में स्वाभावोक्ति और वक्रोक्ति में अन्तर किया गया है किन्तु अभिव्यञ्जनावाद में ऐसा अन्तर मान्य नहीं है। वक्रोक्ति के असमान अभिव्यञ्जनावाद में अलंकार की सत्ता स्वीकार नहीं की जाती। अलंकार यदि कभी आ भी जाय तो वह सहज उक्ति के रूप में ही आता है। कुन्तक द्वारा वस्तु के सहज और आहार्य दो भेद किये जाने से अवगत होता है कि कुन्तक वस्तु की सत्ता उक्ति से पृथक् मानते हैं। किन्तु क्रीचे उक्ति से भिन्न वस्तु की सत्ता स्वीकार ही नहीं करते। वक्रोक्तिवाद में काव्य कला को मूर्त आधारों पर आश्रित माना जाता है किन्तु अभिव्यञ्जनावाद में आध्यात्मिक क्रिया को ही आधार माना जाता है दोनों में एक अन्तर यह है कि वक्रोक्ति कवि कौशलजन्य होने होने से रस विरहित हो सकती है किन्तु अभिव्यञ्जनावाद का कोई विरोध रस से नहीं है। इन्हीं आधारों पर इन विद्वानों ने निष्कर्ष निकाला है कि अभिव्यञ्जनावाद और वक्रोक्ति दोनों एक नहीं हो सकते। जहाँ तक मेरा विचार है देशकालगत ही नहीं व्यक्तिगत विभेद तो बना ही रहता है। कोई दो तत्त्व सर्वथा एक नहीं हो सकते। फिर भी यदि उनका व्यापक प्रधानीभूत तत्त्व एक हो जाता है तो व्योरे और उपाधियों के पृथक् होने पर भी उनको एक कहने में अधिक अनुपपत्ति नहीं होनी चाहिये। दोनों सिद्धान्तों के विभेद का जहाँ तक प्रश्न है वह विभेद व्योरे तथा उपाधि है। दोनों का मूलतत्त्व एक ही है, वह है—उक्ति को सौन्दर्य का अधिष्ठान मानना। इस साम्य के आधार पर दोनों को एक कहा जा सकता है। आचार्य शुल्क ने अभिव्यञ्जना को

प्रतिरिक्त किसी किसी भाषा में ने नष्टरूप से ही प्रीतिरूप की महत्ता स्वीकार कर ली है।

इस विषय में सर्वप्रथम भरतमुनि आते हैं। उन्होंने अपने नाट्यशास्त्र में नाट्य के स्वरूप के सम्बन्ध में ही कहा है कि नैसर्गिक की अनुकृति ही नाट्य है— 'नैसर्गिकानुकृति नाट्यम्' इस नैसर्गिकानुकृति का भरत ने इतने विस्तार से विवेचन किया है कि सारा नाट्यशास्त्र ही इसी वाक्य में समाहित हुआ सा आन पड़ने लगता है। करण और भगहार नैसर्गिकानुकृति से निम्न और क्या हैं? अभिनय के प्रसंग में ही उन्होंने 'धीरोदात्त' इत्यादि नायकों की अवस्था के अनुकरण का निर्देश दिया है। इसके प्रतिरिक्त प्रवृत्तियों के चर्चात इन्होंने विस्तारपूर्वक विभिन्न प्रकार के प्रादेशिक भारतीय तथा राष्ट्रीय परिश्रमों कार्यकर्माओं और संस्कृतियों के अध्ययन निरीक्षण और परिपालन के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। इन सबका परिपालन भरत के अनुसार भाव और रस की दृष्टि से होना चाहिये। भाव के ही अनुसार पाठ्य गुण स्वर आत्यधिक इत्यादि पर भी विचार किया जाना चाहिये जिसमें विभिन्न भावों के अनुसार कुछीनको विभिन्न प्रकार के स्वर और उच्चारण का निर्देश दिया जाता है। भरत ने सफ़सला का मापदण्ड लोक को माना है और निर्देश दिया है कि लोक में विभिन्न प्रकार के वेशाचार और कुशाचार होते हैं जिस देश में वैसा व्यवहार होता है उस देश से सम्बद्ध अभिनय में उसी प्रकार की वेशभूषा उसी प्रकार के आभूषण और उसी प्रकार की भाषण शैली का प्रयोग होना चाहिये। इससे नाट्य में स्वाभाविकता आती है पारशीसक उसे उच्चाई के साथ ग्रहण करता है और तभी उसे स्वाभाविकता की उपलब्धि हो सकती है। इस विषय में भरत के कठिन निम्न सिद्धि वचन उद्धृत किये जा सकते हैं—

'लोकसिद्ध मनेसिद्ध नाट्यं लोकस्वभाववत् ।

तस्मान्नान्यप्रयोगे तु प्रमाणं लोक इष्यते ॥

[जो बात लोक में सिद्ध है वही बात नाट्य में भी सिद्ध मानी जाती है। नाट्य सर्वदा लोक स्वभाव के अनुकरण से उत्पन्न होता है। अतएव नाट्य के प्रयोग में लोक ही प्रमाण रूप में आता है।]

'प्लुष्टिमुपयं नाट्या- धाकैसावानसावपि ।

यथाभावरतावरत्वं विज्ञायैव प्रयोजयेत् ॥

[जब ॥ और मनु तक गारी का वह आभूषण है। भाव और रस की अवस्था के अनुसार यही भाँति समझकर वृत्तका प्रयोग किया जाना चाहिये।]

'नानाश्रीला प्रकृतयः शीले नाट्यं प्रतिविश्रुतम् ।

तस्मान्नलोठ प्रमाणं हि कर्तव्यं नाट्ययोगशुभिः ।

[प्रभावर्ष के चील स्वभाव (वेशावास तथा वस्त्र परम्परा के अनुसार) अनेक प्रकार के होते हैं। चील में नाट्य की प्रतिष्ठा होती है। अतएव नाट्य की योजना करने वालों को सर्वदा लोक की ही प्रमाण मानकर चलना चाहिये।]

औचित्य-सम्प्रदाय

- १ उपक्रम
- २ प्राग्वृत्त
३. आचार्य क्षेमेन्द्र
- ४ औचित्य के भेद
- ५ परवर्ती आचार्य
- ६ मूल्यांकन

उपक्रम

औचित्य सिद्धान्त को सम्प्रदाय-रूपता आचार्य क्षेमेन्द्र ने प्रदान की। काव्य-शास्त्र के इतिहास की दृष्टि से यह सम्प्रदाय सर्वाधिक परवर्ती है और ध्वनि वक्रोक्ति, रीति, रस, अलंकार इन समस्त सम्प्रदायों के बद्धमूल हो जाने पर सत्ता में आया था। इस सिद्धान्त का मूल भी ध्वनि सिद्धान्त में ही सुरक्षित है। किन्तु जो बात अन्य भारतीय चिन्ताधाराओं के विषय में कही जाती है कि सम्प्रदायरूपता में आने के बहुत पहले इसके सकेत काव्यशास्त्र में प्राप्त होने लगते हैं और सिद्धान्त रूप में इसको लगभग स्वीकृति मिल ही चुकी होती है। अतएव क्षेमेन्द्र के औचित्य सिद्धान्त पर विचार करने के पहले प्राग्वर्ती काव्यशास्त्र में उसके मूल सूत्रों का अनुसन्धान कर लेना क्षेमेन्द्र की प्रेरणा और उनके योगदान के मूल्यांकन में सहायक होगा।

प्राग्वृत्त

प्राक्तन काव्यशास्त्र में औचित्य सिद्धान्त के बीज हमें दो रूपों में प्राप्त होते हैं—जहाँ आचार्य बल देकर बार-बार कहता है कि काव्य के विभिन्न तत्त्व लोकवृत्त-व्यतिरिक्त नहीं होने चाहिये वहाँ उसका मन्तव्य यही होता है कि काव्य रचना ऐसी होनी चाहिये जिससे सहृदयों को अनौचित्य का प्रतिभास न हो। दूसरे जहाँ आचार्य काव्यदोष पर विचार करते हुये दोषों की नित्यता या अनित्यता स्वीकार करता है वहाँ भी उसका मन्तव्य यही होता है कि कोई भी तत्त्व अनुचित होने पर दोष हो जाता है और वही तत्त्व अनौचित्य के अभाव में दोष नहीं रहता यहाँ तक कि कभी-कभी गुण भी हो जाता है। वस्तुतः समस्त दोष प्रकरण ही औचित्य सम्प्रदाय के बीज के रूप में स्वीकृत किया जा सकता है क्योंकि अनौचित्य ही दोष है। इसके

अपहार के स्थान पर उससे बृद्धि ही होती है। भामह ने उदाहरण दिया है कि जैसे एक शब्द का बार-बार प्रयोग पुनरुक्ति शोध कहा जाता है किन्तु यदि भय शोक इत्यादि भावनाओं की पुष्ट करने के लिये और कथा की हृदयङ्गी विस्ताराने के लिये कोई एक शब्द को बार-बार बोलता है तो वह गुण ही हो जाता है। इन्हीं के दोष प्रकरण की यह विशेषता है कि उन्होंने दोषों के साथ उसकी दोषरूपता और पुनरुक्ति होने का निवेदन किया है। उदाहरण के लिये व्यर्थ दोष को लीजिये—‘एक वाक्य में या प्रबन्ध में यदि पूर्वापर विरोध हो तो दोनों कथनों पर विश्वास नहीं होता है और वह समस्त वर्णन व्यर्थ हो जाता है। यह काव्य का एक दोष है। उदाहरण के लिये—‘हे महाबाहु ! अपने शत्रु को मार डालो और समस्त विश्वम्भरा पर विजय प्राप्त कर लो—तुम वा सभी प्राणियों पर कृपा करने वाले हो तुम्हारा कोई शत्रु ही कहाँ है ?’ यहाँ पर पूर्वापर विरोध दोष है। किन्तु जब चित्त वृत्त की किसी विशेष अवस्थासे भरा हुआ हो तो विकृत वर्ण बासी शायी भी भावना को अति काविक ठीक करने के लिये अभिव्यक्त हो जाती है। इन्हीं ने विस्तारपूर्वक देशकालादि विरोध का निरूपण कर अन्त में लिखा है कि यह समस्त विरोध कवि कौसल से दोष घटना को छोड़कर गुण बन जाता है। इसका आशय यही है कि घनीचित्र में दोष होता है किन्तु वही घनीचित्र में गुण हो जाता है।

यद्यपि घनीचित्र का उत्पन्न रूप में उपलब्ध प्रारम्भ से ही होने लगा है किन्तु इस प्रसंग में घनीचित्र काव्य का प्रयोग पहले-पहल चरट ने ही किया है। इन्होंने विस्तार पूर्वक अलंकारों का विवेचन कर उनकी रचोचित रखने का आग्रह किया है। इनका विशेष आग्रह है कि कवि को समक और अनुप्रास के प्रयोग में सावधान रहना चाहिये। वृत्तियों के उपसंहार में चरट ने लिखा है —

एता प्रयत्नावनिमित्तं सम्यगीचित्तमात्मोच्चात्तथार्थं संस्वम् ।

मिथ्या कवीर्न रचनात्परीक्षां कार्यामुपलब्धेनगुणैरुत्तमुत्ता ॥

इन वृत्तियों को प्रयत्न पूर्वक समझ लेना चाहिये और भली भाँति पारंगत और सर्वगत घनीचित्र पर विचार कर लेना चाहिये। तथा इन वृत्तियों को परस्पर मिश्रित रूप में वाक्य में निबद्ध करना चाहिये जो कि संस्कृत में हो बहुत विस्तृत न हो और न बहुत संक्षिप्त ही हो। इनका यथास्थान ग्रहण और त्याग भी करना चाहिये।)

इन प्रकार घनीचित्र की गुणधूमि चरट ने तैयार कर दी थी। नमिसाधु न विषय विभाग तथा रस दृष्टि के आधार पर समस्त दोष बिना इत्यादि की योजना करने का निवेदन दिया है। अग्यवा रस लक्षित हो जाता है। चरट ने घनीचित्र शब्द का प्रयोग करने के अतिरिक्त ऐसे स्थान बनाये हैं जहाँ दोष गुण बन जाते हैं। ग्राम्य दोष में अनेक विषय व्यक्तियों की व्यापक पद्धति पर प्रकाश डाला है। अलम्ब कुछ स्थानों पर गुण हो जाता है। अर्थ दोष और रस दोष भी चरट के अनुसार गुण बन जाते हैं। इन्होंने विविध दोषों की परिभाषा में घनीचित्र शब्द का प्रयोग भी किया है।

आशय यह है कि भरत ने बार-बार इस बात पर बल दिया है कि लोक में जैसे व्यवहार हो वैसा ही नाट्य में प्रयुक्त किया जाना चाहिये। शास्त्र के अन्दर इतनी शक्ति नहीं है कि चर अचर समस्त जगत् का समस्त परिस्थितियों में निर्णय कर दे। इसलिये नाट्य की योजना करने वालों को लोक को प्रमाण मानकर चलना पड़ता है। भरत का आशय यही है कि किसी विशेष भाव के अभिव्यजन में किस प्रकार की वस्तु उचित मानी जाती है किस प्रकार की अनुचित इसका निर्णय लोक से ही किया जा सकता है। कहना न होगा कि भरत यहाँ पर 'श्रीचित्य' पर ही बल दे रहे हैं यद्यपि उन्होंने 'श्रीचित्य' शब्द का प्रयोग नहीं किया है। उनके मत में रसानुकूल होना ही नाट्य का गुण है और रस की प्रतिकूलता ही दोष है। उन्होंने अनौचित्य का भी निर्देश किया है—

‘अदेशजो हि वेषस्तु न शोभां जनयिष्यति ।

मेखलोरसिबन्धे तु हास्यार्यवोपकल्प्यते ॥’

[जो वेश देशानुकूल नहीं होता उससे शोभा उत्पन्न नहीं होती। मेखला को हार के रूप में पहन लेने पर उससे हास्य की ही सम्भावना की जा सकती है।] क्षेमेन्द्र ने इसी उपमा की छाया में अपने श्रीचित्य सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की थी—

कण्ठे मेखलया नितम्बफलके तारेण हारेण वा ।

पाणौ नूपुरबन्धनेन चरणौ केयूरपाशेन वा ॥

शौर्येण प्रणते, रिपो करुणया नायान्तिके हास्यताम् ।

श्रीचित्येन विना रुचिं प्रतनुते नालकृतिर्नोङ्गुणा ॥’

[कण्ठ में मेखला, नितम्बफलक पर विशाल हार, हाथों में नूपुर बन्धन, चरणों में केयूरपाश, ये सब हसी के योग्य ही होते हैं, उसी प्रकार विनीत तथा शरणागत के प्रति शौर्य और शत्रु के प्रति करुणा दिखाकर व्यक्ति हसी का पात्र ही बनता है। आशय यह है कि श्रीचित्य के अभाव में न तो अलंकार ही गुण काव्य-शोभा के सम्पादक हो सकते हैं।] इससे स्पष्ट है कि आगे चलकर क्षेमेन्द्र ने जिस श्रीचित्य-सिद्धान्त को सम्प्रदायरूपता दी थी उसकी भूमिका प्रस्तुत करने का कार्य प्रथम आचार्य भरत से ही प्रारम्भ हो गया था।

नाट्य शास्त्र के समान प्रारम्भिक काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों में भी श्रीचित्य-सिद्धान्त की प्रतिच्छाया देखी जा सकती है। भामह ने दोष प्रकरण में लिखा है कि ‘सन्निवेश की विशेषता से दोषयुक्त कथन भी शोभाघायक हो जाता है जैसे माला के मध्य में यदि नीलपलाश बाँध दिया जाय तो उससे माला की शोभा ही बढ़ती है। यदि आश्रय सुन्दर हो तो असाधु भी शोभा को धारण करने वाला हो जाता है जैसे कमनीय कामिनी के नेत्रों में कज्जल उसकी शोभा ही बढ़ाने वाला होता है। भामह का आशय यह है कि जिसे हम काव्यदोष के रूप में स्वीकार करते हैं वही यदि श्रीचित्य के साथ सन्निविष्ट किया जाय तो गुण बन जाता है। उममें काव्य शोभा के

कहा है कि बिभाषादि के प्रीचित्य के प्रभाव में रगवत्ता का ग्रन्थ ही नहीं उठता। प्रामाण्य में उस विचारक बग की धोर भी संवेत किया है कि जो ध्वनि रस इत्यादि सम्प्रदायों की अटलता से ऊब कर प्रीचित्य में समस्त तारों का पर्यवसान डूब रहा था। उनका कहना है कि उचित शब्द से रस विषयक प्रीचित्य होता है यह दिग्गताते हुये रस ध्वनि ही काव्य का जीवन है यह प्राचार्य ने दिग्गता दिया है। उनका कहना है कि—कुछ लोग कहते हैं कि प्रीचित्य यन्त्रि सुन्दर शब्दाय मय काव्य में प्रीचित्य को छोड़कर धीर जीवन ही क्या हो सकता है? यद्यपि ध्वनि की परिवर्तना से क्या साम ? उन्हें यह समझना चाहिये कि प्रीचित्य का निबन्धन क्या है ? रस भाव इत्यादि ही तो ? प्रीचित्य पर धीर जिस दुष्ट कोष में विचार किया जा सकता है ? यद्यपि काव्य का निबन्धन प्रीचित्य है धीर प्रीचित्य का निबन्धन रस भावादि हैं। इसलिये रस भावादि को छोड़ कर काव्य का धीर कोई जीवन हो ही नहीं सकता। जो लोग प्रीचित्य का प्रतिपादन करने हैं वे ध्वनि धीर रस का काव्यात्मा के रूप में प्रगटाने ही समर्पण कर देते हैं।

उपयुक्त सामान्य परिचय से यह बात स्पष्ट होगई इसी के प्रीचित्य के सम्प्रदाय क्यता में जाने से पहले उसको सम्प्रदाय न्यता देने की सभी तैयारी हो चुकी थी धीर विशेष कर से ध्वनि बाधियों में सम्पूर्ण शत्रु पर प्रासमिक रूप में प्रकाश डाल दिया था। इस विषय में दो बार काव्य प्राचार्यों का नामोस्तेषा भी प्रावश्यक प्रतीत होता है भट्टलोत्पल के नाम पर कुछ कारिकाये प्राप्त हुई हैं जिनमें प्रीचित्य सम्प्रदाय की प्रतिष्ठाया देखी जा सकती है। राज खेवर ने भी काव्य पाक प्रकरण में उचित मुचित शब्द विवेक पर बल दिया है धीर उली को व्युत्पत्ति कहा है। रसोचित शब्दार्थ सन्निवेश को ही वे व्युत्पत्ति का आधार मानते हैं धीर धीर शेष गुण की गुण शेष क्यता का समर्पण करते हैं। इस विषय में अभिनव गुप्त के सम सामयिक भीम राज का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उन्होंने प्रीचित्य पर कोई पृथक प्रकरण नहीं लिखा है फिर भी इस सिद्धान्त के मूल शब्द का स्पष्ट प्रतिपाद इनके विश्व कोष जैसे विशासकाव्य काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों में हो जाना है। उन्होंने रस भाव तथा उपादान शब्द गुण धर्म गुण (श्री) मत माना है। शेष प्रकरण में भी भाषा के प्रीचित्य इत्यादि पर विचार किया गया है। श्रुयार प्रकाश के ११वें अध्याय में बहूँ साहित्य के मूलशब्दों पर प्रकाश डाला गया है बहूँ प्रीचित्य को भी मूलशब्दों में परिगणित किया है। इनके शेष प्रकरण धर्म कल्पना धनकार प्रकरण इत्यादि स्वलो पर धनेकदा प्रीचित्य सिद्धान्त की छाप है। कुण्डल ने भी प्रीचित्य को प्रावश्यक महत्त्व प्रदान किया है। उन्होंने कवि प्रस्थान में हेतु श्रुत तीन मानों का विशेषण किया है—सुकुमार विचित्र धीर मय्यम। इन सभी मार्गों के गुण पृथक-पृथक होते हैं। किन्तु इन सभी मार्गों में दो गुण सर्व साधारण होते हैं—प्रीचित्य धीर सीमायः। ये दोनों अजम्बल गुण तीनों मार्गों में सब काव्य धीर प्रबन्ध के व्यापक रूप में वर्तमान रहते हैं। प्रीचित्य की परिभाषा करते हुये उन्होंने लिखा है—जिस गुण के द्वारा स्पष्ट रूप से

आनन्द वर्धन काव्य शास्त्र की अनेक अन्य दिशाओं के समान श्रीचित्त्य के भी निर्देशक रहे हैं। इन्होंने न केवल अनेकशः श्रीचित्त्य शब्द का प्रयोग किया अपितु सभी प्रकार के श्रीचित्त्यों पर विस्तार पूर्वक विचार भी किया है। ये रस ध्वनि को ही काव्य की आत्मा मानते हैं और सभी इतर तत्वों का रस की दृष्टि से ही काव्य में समावेश करने का निर्देश देते हैं। वस्तु और अलंकार को भी रस प्रवण मानकर इन्होंने उनके श्रीचित्त्य के निर्वाह का निर्देश कर दिया है। इसके अतिरिक्त शब्द, अर्थ, गुण, अलंकार, रस, प्रबन्ध इत्यादि समस्त काव्यसम्बद्ध तत्वों के विषय में श्रीचित्त्य-निर्वाह का संकेत इनके ग्रन्थ से मिल जाता है। आनन्द वर्धन की रसोचित्त्य परिकल्पना में सभी प्रकार के श्रीचित्त्य अन्तर्भूत हो जाते हैं। अलंकार नियोजना का भी एक ही लक्ष्य है कि अलंकार रस पोषक हो और उनका विनिवेश रसभावादि तात्पर्य को लेकर किया गया हो। अलंकार सन्निवेश के नियम भी बनाये गये हैं। इसी प्रकार वृत्त्यनौचित्त्य शब्द का भी प्रयोग किया गया है और वृत्तियों के श्रीचित्त्यवती होने की अनिवार्यता बतलाई गई है। प्रबन्ध नियोजना की विशेषताओं तथा उसके नियमों का भी विस्तार पूर्वक उल्लेख है। गुणों के प्रमग में रसानुकूल शब्दों के प्रयोग पर बल दिया गया है और वर्णों को विभिन्न रसों का व्यञ्जक माना गया है। अंगीरस, अंगरस, सहचररस, विरोधीरस इत्यादि का विस्तार, अलंकार दोषों पर प्रकाश, भरत के सन्धिसन्ध्यगो को रसानुकूल बनाने का निर्देश और केवल शास्त्र विधि मर्यादापालन की इच्छा का निषेध इत्यादि अनेक प्रकरण इस ग्रन्थ में भरे पड़े हैं जिनमें श्रीचित्त्य सम्प्रदाय के बीज के दर्शन किये जा सकते हैं। शब्द और अर्थ की योजना के विषय में ये कहते हैं —

वाच्यानां वाचकानां च यदौचित्येन योजनम् ।

रसादिविषयेणैतत्कर्म मुख्यं महाकवे ॥

(श्रीचित्त्य के साथ रस इत्यादि के विषय के द्वारा वाच्यों और वाचकों की योजना महाकवि का मुख्य कर्म है।) निम्नलिखित कारिका को हम आनन्द वर्धन का श्रीचित्त्य सम्प्रदाय विषयक उपसंहार कह सकते हैं —

अनौचित्यादृते नान्यद्रसभगस्य कारणम् ।

श्रीचित्त्योपनिबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥

(अनौचित्य से बढ़कर रस भग का और कोई कारण नहीं होता। श्रीचित्त्य का उपनिबन्धन रस की बहुत बड़ी उपनिषद् है।) आशय यह है कि यद्यपि आनन्द-वर्धन ने एक स्थान पर श्रीचित्त्य क्षीर्षक से किसी प्रकरण-विशेष की रचना नहीं की तथापि पूरे प्रबन्ध में श्रीचित्त्य सिद्धान्त की छाप पाई जाती है। काव्य के पृथक्-पृथक् अनेक तत्वों के विषय में उन्होंने श्रीचित्त्य पालन का निर्देश दिया है।

आनन्द वर्धन के प्रतिष्ठित व्याख्याता आचार्य अभिनव गुप्त ने और भी अधिक गहराई से श्रीचित्त्य सिद्धान्त पर विचार किया है। रसोचित्त्य के विषय में उन्होंने स्पष्ट

कहा है कि विभावर्ति के श्रीचिन्त्य के प्रमाण में रसवत्ता का प्रदत्त ही नहीं उठता। अभिनव ने उस विचारक वर्ग की ओर भी संकेत किया है कि जो ध्वनि रस इत्यादि सम्प्रदायों की बटिस्तता से ऊब कर श्रीचिन्त्य में समस्त तत्त्वों का पर्यवसान बूझ रहा था। उनका कहना है कि 'उचित शब्द' से रस विषयक श्रीचिन्त्य होता है यह दिसता है। हमें रस ध्वनि ही काव्य का जीवन है यह आचार्य ने दिसाया दिया है। उनका कहना है कि—कृष्ण लोग कहते हैं कि श्रीचिन्त्य यन्त्रि सुन्दर सम्प्रदाय मय काव्य में श्रीचिन्त्य को छोड़कर और जीवन ही क्या हो सकता है? अतः ध्वनि की परिकल्पना से क्या साम ? उन्हें यह समझना चाहिये कि श्रीचिन्त्य का निबन्धन क्या है ? रस भाव इत्यादि ही तो ? श्रीचिन्त्य पर और किस दृष्टि कोण से विचार किया जा सकता है ? अतः काव्य का निबन्धन श्रीचिन्त्य है और श्रीचिन्त्य का निबन्धन रस भावार्थ है। इसलिये रस भावार्थ को छोड़ कर काव्य का और कोई जीवन हो ही नहीं सकता। जो लोग श्रीचिन्त्य का प्रतिपादन करने हैं वे ध्वनि और रस का काव्यात्मा के रूप में प्रमाणों ही समझ कर बैठते हैं।

उपर्युक्त सामान्य परिचय से यह बात स्पष्ट होगई होगी के श्रीचिन्त्य के सम्प्रदाय क्पता में आने से पहले उसको सम्प्रदाय क्पता देने की सभी तैयारी हो चुकी थी और विशेष रूप से ध्वनि वादियों ने सम्पूर्ण तत्त्व पर प्रासंगिक रूप में प्रकाश डाल दिया था। इस विषय में दो बार अन्य आचार्यों का नामोल्लेख भी आवश्यक प्रतीत होता है। भट्टसोमनाथ के नाम पर कुछ कारिकाएँ प्राप्त हुई हैं जिनमें श्रीचिन्त्य सम्प्रदाय की प्रतिष्ठाया देखी जा सकती है। राज शंकर ने भी काव्य पाक प्रकरण में उचित उचित तत्त्व विशेष पर बल दिया है और सभी को व्युत्पत्ति कहा है। रसोचित सम्प्रदाय सन्निवेश को ही वे व्युत्पत्ति का आधार मानते हैं और और दोष गुण की गुण दोष क्पता का समर्थन करते हैं। इस विषय में अभिनव गुप्त के सम सामयिक भोज पत्र का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इन्होंने श्रीचिन्त्य पर कोई पृथक् प्रकरण नहीं लिखा है फिर भी इस सिद्धान्त के मूल तत्त्व का स्पष्ट प्रतिपाद इनके बिम्ब कोष जैसे विद्यालयाय काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों में हो जाना है। इन्होंने रस भाव तथा तनुपादान शब्द बुज सर्व गुण (सीसी) पत्र माना है। दोष प्रकरण में भी भाषा के श्रीचिन्त्य इत्यादि पर विचार किया गया है। शृंगार प्रकाश के ११वें अध्याय में बहुत साहित्य के मूलतत्त्वों पर प्रकाश डाला गया है वहाँ श्रीचिन्त्य को भी मूलतत्त्वों में परिगणित किया है। इनके दोष प्रकरण सर्व कल्पना पलकार प्रकरण इत्यादि स्थलों पर अनेक-अनेक श्रीचिन्त्य सिद्धान्त की छाप है। कुन्तक ने भी श्रीचिन्त्य को आवश्यक महत्त्व प्रदान किया है। इन्होंने कवि प्रस्थान में हेतु भूत तीन मार्गों का विशेषण किया है—सुकुमार विभिन्न और मध्यम। इन सभी मार्गों के गुण पृथक्-पृथक् होते हैं। किन्तु इन सभी मार्गों में दो गुण सर्व साधारण होते हैं—श्रीचिन्त्य और सीमाव्य। ये दोनों उन्मूलन गुण तीनों मार्गों में पर बाध्य और प्रबल के व्यापक रूप में वर्तमान रहते हैं। श्रीचिन्त्य की परिभाषा करते हुये उन्होंने लिखा है—जिस गुण के द्वारा स्पष्ट रूप से

स्वभाव का महत्त्व परिपुष्ट किया जाय उसे श्रौचित्य गुण कहते हैं जिसका जीवन उचित अभिधान है। यदि श्रौचित्य का पालन करते हुये ही श्रलकारो का विन्यास किया जाता है तभी काव्य-सौन्दर्य का पोषण होता है।' इसके अतिरिक्त कुन्तक ने विभिन्न प्रकार की वक्रोक्तियों के साथ में श्रौचित्य शब्द का प्रयोग किया है। जैसे प्रत्ययवक्रमा 'प्रस्तुतौचित्य विच्छित्तिम्' लिंग वक्रता में 'वाच्यौचित्यानुसारत' काल वैचित्र्य वक्रता में रसौचित्य शब्द का प्रयोग, उपग्रह वक्रता में 'श्रौचित्यात्' शब्द का प्रयोग इसी धारणा को पुष्ट करते हैं। कुन्तक स्वभावौचित्य व्यवहारौचित्य इत्यादि का प्रतिपादन कर भरत की मान्यता का समर्थन करते जान पड़ते हैं। महिममट्ट ने आनन्द वर्धन का खण्डन करने के लिये ही व्यक्ति विवेक की रचना की थी। किन्तु श्रौचित्य के विषय में इनका आनन्द वर्धन से मतभेद नहीं है। इनके ग्रन्थ का सर्वाधिक महत्त्व पूर्ण भाग दोष निरूपण है जिसका आश्रय मम्मट ने काव्य प्रकाश में लिया है। उनका कहना है कि समस्त दोषों का अन्तर्भाव एक दोष में हो जाता है और वह है रसानुभूति में व्यवधान जिसको अनौचित्य के नाम से पुकारा जा सकता है और पाँचों प्रकार के दोषों का समावेश इसी एक शब्द में हो जाता है। यही क्षेमेन्द्र के पहले श्रौचित्य की स्थिति है।

आचार्य क्षेमेन्द्र

आचार्य क्षेमेन्द्र ११ वीं शती के मध्य भाग में काश्मीर के अनन्तराज के समारतन थे। कुछ लोग इन्हें अभिनव गुप्त का शिष्य बतलाते हैं। यदि यह बात सत्य न भी हो तो भी इतना तो निश्चित ही है कि काव्य-शास्त्र के क्षेत्र में इन पर ध्वन्यालोक का सर्वाधिक प्रभाव है। जैसा कि इन्होंने 'श्रौचित्य विचार-चर्चा' के उपक्रम में निर्दिष्ट किया है इन्होंने 'कविकर्णिका' नाम की एक काव्य शास्त्र की और पुस्तक लिखी थी जो अब उपलब्ध नहीं होती। इसके अतिरिक्त इनके इस दिशा में दो ग्रन्थ और प्रसिद्ध हैं—'कविकण्ठाभरण' जो कवि शिक्षा के विषय में है और 'सुवृत्ततिलक' जो कि छन्द शास्त्र के विषय में है। शुद्ध काव्य शास्त्र की दृष्टि से श्रौचित्य विचार चर्चा ही इनका एक मात्र प्रतिष्ठित ग्रन्थ है जिसमें श्रौचित्य को काव्य जीवन के पद पर प्रतिष्ठित किया गया है। जैसा कि उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है श्रौचित्य सिद्धान्त के प्रवर्तन का श्रेय क्षेमेन्द्र को नहीं दिया जा सकता। यह सिद्धान्त तो विभिन्न आचार्यों के विवेचनों में पहले से ही सन्निहित था। केवल क्षेमेन्द्र ने इस सिद्धान्त को सम्प्रदाय रूपता ही प्रदान की।

श्रौचित्य का स्वरूप

क्षेमेन्द्र ने 'श्रौचित्य' की परिभाषा बहुत ही संक्षिप्त दी है—'जिसके जो अनुकूल हो उसे 'उचित' कहते हैं। उचित की ही भाववाचक सज्ञा 'श्रौचित्य' है। यह परिभाषा अत्यन्त संक्षिप्त तथा अस्पष्ट है। किन्तु क्षेमेन्द्र के पूर्वापर ग्रन्थ का परिशीलन करने से क्षेमेन्द्र के स्वरूप निर्देश में सन्देह का अवसर नहीं रह जाता। उद्देश्य

वाक्य में इन्होंने 'धीरचित्य' को 'रस बीजित भूत कहा है तथा उसकी चमत्कार कारक बतलाया है। दूसरे स्थान पर इन्होंने काव्य का विशेषण दिया है 'रस सिद्ध' और 'धीरचित्य' को काव्य का बीजम कहा है। इसकी पूर्वापरसंगति बिठाने से स्पष्ट हो जाता है कि लोमन्त्र का मत बहुत कुछ अभिनव गुप्त से मिसता जुगता है। अभिनव गुप्त ने भी रस बिम्बभन में चमत्कार को सन्निबिष्ट किया है और 'धीरचित्य' को रस के लिए अनिवार्य बतलाया है। आशय यह है कि इन भाषायों के मत में काव्य का जीवन रस है और रस का जीवन धीरचित्य है। अभिनव गुप्त के ये शब्द ध्यान देने योग्य हैं—

'उचित शब्द से रस विषयक धीरचित्य होता है यह निश्चिन्ताते हुए रस ध्वनि का ही बीजित होना सूचित करते हैं। नहीं तो (रस ध्वनि को न मानने पर) इस धीरचित्य की उद्घोषणा किस भाषा पर की जाती है।

आशय यह है कि कवि का मुख्य सवय रस और भाव होता है। वह भाव में किसी प्रकार की कमी नहीं आने देता। यदि भाव में किसी प्रकार का व्याघात उत्पन्न हो तो सङ्घटनबद्धभावजन्य नहीं होता और काव्य का प्रयोजन ही समाप्त हो जाता है। काव्य के शब्द धर्म प्रसकार गुण रीति वृत्ति बल्लोक्ति इत्यादि बितने भीतर है सभी की योजना इसी वृत्ति से करनी पड़ती है कि 'रसास्वादन में व्याघात उत्पन्न न हो। रसास्वादन के लिए सबसे पहली प्रावश्यकता इस बात की है सङ्घटन की प्राप्ति उस पर बम बाध और वे जो कुछ भी रसमय पर देख रहे हैं या काव्य में पढ़ रहे हैं उसमें उन्हें असुखता का प्रतिभास न हो। इसके लिए इस बात की बहुत बड़ी आवश्यकता है कि कवि जिन धर्म का उपादान करे वह लोक से प्रसम्मत न हो। कवि कल्पना भी कर सकता है किन्तु वह कल्पित धर्म भी सत्यवत् प्रतिभासित होना चाहिये। हमी प्रकार जिन शब्दों का वह उपादान करे वे शब्द सर्वथा प्रकरानुसृत तथा विषया नुसृत होने चाहिये। प्रसकारादि जिन भी शब्द हैं सभी की नियोजना इस रूप में होनी चाहिये कि सभी कुछ स्वाभाविक ही प्रतीत हो। ध्वन्या पाठको की प्राप्ति बम नहीं सकेगी और उनका प्राप्ताव भी पराहत हो जावेगा। रसानुसृत शब्दादि का प्रयोग ही 'धीरचित्य' है इसी को रस का जीवन या रस के माध्यम से काव्य का जीवन बना जा सकता है। यही बात अभिनव गुप्त ने इस प्रकार कही है—

यदि धीरचित्य मुक्त सतिशयोक्ति को जीवन माना जाय तो रस भाव इत्यादि को छोड़कर धीरचित्य का निरन्तर और कुछ बिगाई नहीं देता अतः रसभाव इत्यादि अन्तर्भासित तत्त्वों को ही काव्य जीवन समझा जाना चाहिये धीरचित्यवर्ती सतिशयोक्ति को नहीं। इसमें कुछ शोक भी यह कहल व कि—'काव्य के धीरचित्य पटित गुम्बर चम्पार्वमय होने पर धारमभूत ध्वनि की कल्पना करने से क्या लाभ? सुनना तो स्वयं ही गरजन हो जाता है क्योंकि ध्वनि मनुष्य के अपने कर्ण ही प्रमाण है।

आशय यह है कि ध्वन्या की वृत्ति में ही धीरचित्य का निर्माण किया जाता है। ध्वन्या के ही चमत्कार पूर्ण होने पर ध्वनि होती है। इस प्रकार ध्वनिधारियों

स्वभाव का महत्त्व परिपुष्ट किया जाय उसे श्रीचित्य गुण कहते हैं जिसका जीवन उचित अभिधान है। यदि श्रीचित्य का पालन करते दृष्टे ही अलकारो का विन्यास किया जाता है तभी काव्य-सौन्दर्य का पोषण होता है।' इसके अतिरिक्त कुन्तक ने विभिन्न प्रकार की वक्तोक्तियों के साथ में श्रीचित्य शब्द का प्रयोग किया है। जैसे प्रत्ययवक्रमा 'प्रस्तुतोचित्य विच्छित्तिम्' लिंग वक्रता में 'वाच्योचित्यानुसारत' काल वैचित्र्य वक्रता में रसोचित्य शब्द का प्रयोग, उपग्रह वक्रता में 'श्रीचित्यात्' शब्द का प्रयोग इसी धारणा को पुष्ट करते हैं। कुन्तक स्वभावोचित्य व्यवहारोचित्य इत्यादि का प्रतिपादन कर भरत की मान्यता का समर्थन करते जान पड़ते हैं। महिममट्ट ने आनन्द वर्धन का खण्डन करने के लिये ही व्यक्ति विवेक की रचना की थी। किन्तु श्रीचित्य के विषय में इनका आनन्द वर्धन से मतभेद नहीं है। इनके ग्रन्थ का सर्वाधिक महत्त्व पूर्ण भाग दोष निरूपण है जिसका आश्रय मम्मट ने काव्य प्रकाश में लिया है। उनका कहना है कि समस्त दोषो का अन्तर्भाव एक दोष में हो जाता है और वह है रसानुभूति में व्यवधान जिसको अनौचित्य के नाम से पुकारा जा सकता है और पाचो प्रकार के दोषो का समावेश इसी एक शब्द में हो जाता है। यही क्षेमेन्द्र के पहले श्रीचित्य की स्थिति है।

आचार्य क्षेमेन्द्र

आचार्य क्षेमेन्द्र ११ वीं शती के मध्य भाग में काश्मीर के अनन्तराज के समारत्न थे। कुछ लोग इन्हें अभिनव गुप्त का शिष्य बतलाते हैं। यदि यह बात सत्य न भी हो तो भी इतना तो निश्चित ही है कि काव्य-शास्त्र के क्षेत्र में इन पर ध्वन्यालोक का सर्वाधिक प्रभाव है। जैसा कि इन्होंने 'श्रीचित्य विचार-चर्चा' के उपक्रम में निर्दिष्ट किया है इन्होंने 'कविकणिका' नाम की एक काव्य शास्त्र की और पुस्तक लिखी थी जो अब उपलब्ध नहीं होती। इसके अतिरिक्त इनके इस दिशा में दो ग्रन्थ और प्रसिद्ध हैं—'कविकण्ठाभरण' जो कवि शिक्षा के विषय में है और 'सुवृत्ततिलक' जो कि छन्द शास्त्र के विषय में है। शुद्ध काव्य शास्त्र की दृष्टि से श्रीचित्य विचार चर्चा ही इनका एक मात्र प्रतिष्ठित ग्रन्थ है जिसमें श्रीचित्य को काव्य जीवन के पद पर प्रतिष्ठित किया गया है। जैसा कि उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है श्रीचित्य सिद्धान्त के प्रवर्तन का श्रेय क्षेमेन्द्र को नहीं दिया जा सकता। यह सिद्धान्त तो विभिन्न आचार्यों के विवेचनो में पहले से ही सन्निहित था। केवल क्षेमेन्द्र ने इस सिद्धान्त को सम्प्रदाय रूपता ही प्रदान की।

श्रीचित्य का स्वरूप

क्षेमेन्द्र ने 'श्रीचित्य' की परिभाषा बहुत ही सक्षिप्त दी है—'जिसके जो अनुकूल हो उसे 'उचित' कहते हैं। उचित की ही भाववाचक सज्ञा 'श्रीचित्य' है। यह परिभाषा अत्यन्त सक्षिप्त तथा अस्पष्ट है। किन्तु क्षेमेन्द्र के पूर्वापर ग्रन्थ का परिशीलन करने से क्षेमेन्द्र के स्वरूप निर्देश में सन्देह का अवसर नहीं रह जाता। उद्देश्य

नाम्यों में इस तरह के प्रायः दर्शन किये जा सकते हैं। कामायनी की मध्य कल्पना में वैदिक आस्थान के साथ मानव समोन्नति का जो उदात्त चित्रण किया गया है और उससे सारस्वत प्रदेश के लौकिक विकास के साथ जो ध्यानम् की समोजना की गई है वह वास्तव में प्रबन्धीचित्य का ही उदाहरण है। इसी प्रकार प्रेमप्रवास की अभिनव कल्पना और साकेत के कंकेयी चरित्र में इस तरह के दर्शन किये जा सकते हैं।

(घा) व्याकरणयुत तत्त्वों का धींचित्य काव्यछोभा के सिमे प्रगल्भ अपेक्षित होता है। यदि सृजन पुरुष की जिया धींचित्यपूर्ण हो तभी उसके गुण छोमित होते हैं उसी प्रकार काव्य में क्रिया का धींचित्य सर्वथा अपेक्षित होता है। क्रिया के साथ कारक का धींचित्य भी प्रयोजनीय होता है। सवाहरण के लिए सीताहरण तात जनि कहहि ब्रह्मानन प्राय' में यक्ष का न कहना और रावण का कहना राम के स्त्रीय की अभिव्यजना करता है। इसी प्रकार कर्म और करण का धींचित्य भी प्रयोजनीय होता है। सिंग बचन उपसर्ग विशेषण निपात कास इत्यादि व्याकरण सम्बन्धी तत्त्वों के विषय में भी यही समझ जाना चाहिये।

(इ) काव्यसात्व सम्बन्धी जितने भी तरह हैं सभी में धींचित्य सामान्यतया अपेक्षित होता है। शोक प्रसाद माधुर्य इत्यादि चाहे भामह निदिष्ट गुण माने जावें चाहे इन्हीं और बामन निरूपित घस गुणों की दृष्टि से विचार किया जावे या कुत्तक की नई दिक्षा का अनुकरण किया जावे सर्वत्र गुणों का धींचित्य अपेक्षित होता है। शृंगारादि रस में माधुर्य गुण ही उपयुक्त होता है और वीर इत्यादि कठोर रसों में शोक गुण ही शोभा देता है। उपमावि घसकारों की योजना बाह्य विस्वास को एक सर्वथा मूलतः स्पर्श दे जामा करती है—नई जवामी में जैसे मोतियों का हार। जिस प्रकार संन्यासियों का आभूषण धारण करना हास्यजनक होता है उसी प्रकार प्रस्थानत्व घसकार-योजना काव्य को दूषित कर देती है। ध्यानम्बर्चन ने विस्तारपूर्वक घसकार योजना के धींचित्य पर प्रकाश डाला है कि कहीं कितनी भाषा में घसकार का प्रयोग करना चाहिए। वही उसका परिष्कार कर देना चाहिए। यह सब घसकारीचित्य ही है। पर वाक्य प्रबन्ध इत्यादि सभी तत्त्वों की योजना बाब और रस की परिपुष्ट करने के लिए ही होती है। जिस तरह के समावेश से रस-बोध उत्पन्न हो जाय उसको बचाना ही चाहिए। किन्तु कुछ तरह ऐसे होते हैं जो प्रत्यक्ष रस में ही बाधक होते हैं। प्रथम श्लेम्भ ने रसोचित्य पर भी विचार किया है। धींचित्य से छोमित होनेवाला शृंगारादि रस सभी सङ्घर्षों के झुझो में व्याप्त होकर उसी प्रकार मन को प्रकुरित कर देता है जिस प्रकार बसन्तकाल घसीक जता को रोमित कर देता है। काव्यसात्व में रसाभास के प्रकरण में शृंगार रसाभास इत्यादि पर विशेष प्रकाश डाला गया है। वहाँ रसानीचित्य होता है वहाँ रसाभास कहा जाता है और वहाँ धींचित्यपूर्ण रस होता है वहाँ रस होता है। रस के समान रस मिश्रण के धींचित्य पर भी श्लेम्भ ने प्रकाश डाला है। इसी प्रकार माधौचित्य इत्यादि पर भी विचार किया जा सकता है।

(ई) कवि को सारणीय विधियों ने धींचित्य के साथ लोकाचार का भी ध्यान रखना पड़ता है। घन्तत लौकानुरजन ही काव्य का मुख्य प्रयोजन है। यदि लोक के धींचित्य का ध्यान नहीं रक्का जायेगा तो काव्य सत्य की सीमा से च्युत होकर परिशीलकों के विराम का ही नाग्य बनेगा। कवि को ध्यान रखना पड़ता है कि वह जिस देश नाम बघ इत्यादि का वर्चन कर रहा है उसने धींचित्य का सर्वथा निर्बाह

और श्रीचित्य मानने वाले आचार्यों के दृष्टि कोण में पर्याप्त साम्य है। यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिये कि कुन्तक का वक्रोक्ति सिद्धान्त भी श्रीचित्य से बहुत दूर नहीं है। उसमें भी कवि की प्रतिभा और कल्पना का स्वाभाविक कथन के साथ पर्याप्त सामंजस्य है और वह काव्य का व्यापक गुण माना गया है।

श्रीचित्य के भेद

क्षेमेन्द्र ने श्रीचित्य के भेदोपभेद का विवक्षेपण उमी परम्परा के आधार पर किया है जिस पर ध्वनि वक्रोक्ति इत्यादि इतर काव्य सिद्धांतों का पूर्ववर्ती आचार्यों ने वर्गीकरण किया था। उस वर्गीकरण में आचार्य ने ममस्त काव्य जगत् और तन्मम्बद्ध ममस्त तत्त्वों को आवेष्टित करने की चेष्टा की है। इन्होंने जिन म्यानों पर श्रीचित्य की सत्ता स्वीकार की है उनको हम कई भागों में विभाजित कर सकते हैं—(अ) मीमांसा दर्शन के क्षेत्र में आने वाले तत्त्व—जैसे पद विचार, वाक्य विचार और प्रवन्धार्थ विचार। (आ) व्याकरण सम्बद्ध तत्त्व—क्रिया, कारक, लिंग, वचन, विशेषण, उपसर्ग, निपात और काल (इ) कान्यशास्त्र सम्बन्धी—गुण, अलंकार, रस (ई) लोकशास्त्र सम्बन्धी—देश, कुल व्रत (उ) अन्तर्दृष्टि कोण सम्बन्धी—तत्त्व, सत्त्व, अभिप्राय, सार-संग्रह, प्रतिभा, अवस्था, विचार, नाम, आशीर्वाद। इनके अतिरिक्त काव्योपयोगी दूसरे अंगों में भी श्रीचित्य के दर्शन किये जा सकते हैं। यहाँ पर क्षेमेन्द्र का कहना है कि जिस प्रकार जीवन ममस्त शरीर में व्यापक होता है किन्तु प्राणों की विशेष स्थिति मर्मस्थलों में होती है। उसी प्रकार वैसे तो श्रीचित्य समस्त काव्य में व्यापक होता है किन्तु पद इत्यादि में किसी एक म्यान पर उसका प्रतिमाम विशेष रूप में होने लगता है। जिस प्रकार मर्मस्थल पर थोड़ा भी प्रतिघात होने पर प्राणान्त हो जाता है उसी प्रकार यदि कवि किसी विविष्ट स्थल पर असावधान रहे तो काव्यत्व को बहुत बड़ी हानि पहुँचती है। इन्हीं तत्त्वों पर संक्षिप्त प्रकाश डालने से श्रीचित्य सिद्धांत का अतस्तत्त्व सरलता पूर्वक हृदयगम किया जा सकता है।

(अ) मीमांसा दर्शन में पद वाक्य और प्रवन्ध योजना पर विचार किया जाता है। पद का प्रयोग सर्वथा विषयानुकूल ही किया जाना चाहिये। ममस्त काव्य में एक ही पद कभी-कभी ऐसा चमत्कार उठता है कि उससे प्रायः समस्त काव्य जगमगा जाता है। स्त्री वाचक अनेक शब्द होते हैं। कवि को ध्यान रखना पड़ता है कि कहाँ पर किस शब्द का प्रयोग किया जाय। वाला, तन्वी, अगना, ललना, प्रमदा इत्यादि शब्द लगभग एक ही अर्थ के वाचक हैं। किन्तु इनमें प्रत्येक में एक विशेष व्यञ्जना निकलती है जो प्रकरणानुकूल प्रयुक्त किये जाने पर पूरी रचना में नया चमत्कार उत्पन्न कर देती है कविवर सुमित्रानन्दन ने तो इस प्रकार की चारुता के लिए प्रचलित परम्परा का भी प्रत्याख्यान किया है। जब अनेक शब्द मिलकर एक साथ श्रीचित्य का पोषण करते हैं तथा प्रत्येक शब्द के साथ वाक्य रचना में भी चमत्कार की विश्रान्ति देखी जाती है तो वहाँ पर वाक्योचित्य होता है। विहारों की रचना में कसावट की विशेषता सर्वत्र प्रशमनीय है और कहीं-कहीं उनका वाक्यान्तर्गत प्रायः प्रत्येक शब्द व्यञ्जक रूप में प्रयुक्त किया गया है। अतः उनमें वाक्य श्रीचित्य के दर्शन किये जा सकते हैं। जबकवि अम्लान प्रतिभा के बल पर नई कल्पना के द्वारा मानो समस्त प्रवन्ध को आप्लुत करने वाली अमृत वर्षा से भर देता है तब वहाँ प्रवन्धोचित्य कहा जाता है। महाकवियों के

कथन को ही काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार किया जायेगा तो अंतर्निहित रूप में अन्य शास्त्र भी काव्य सीमा में आ जायेंगे और मामूह में जिसे बार्ता कहा है वह भी काव्य कहा जाने लगेगा। काव्य के प्रसंग में काव्यीचित्य का प्रत्याख्यान किया ही कैसे जा सकता है? काव्यीचित्य के क्षेत्र में 'रमणीयता स्वतः' सन्निविष्ट हो जाती है और बार्ता इत्यादि का निराकरण कर देती है। इसीलिए आचार्य ने अंतर्कार गुरु इत्यादि के औचित्य का भी विचार किया है।

औचित्य सिद्धान्त इतना व्यापक है कि उसका प्रतिपेक्ष किंचित् असम्भव हो जाता है यह सार्वजनीन सिद्धान्त है और केवल भारतीय काव्यशास्त्र के क्षेत्र में ही नहीं प्राच्यशास्त्र काव्यशास्त्रियों ने भी इसका महत्त्व स्वीकार किया है। अमेरिकन आलोचक स्पिंगर्न ने भी यह स्वीकार किया है कि कोई भी शब्द या धर्म स्वतः प्रकट या गुरु नहीं होता। उसकी योजना ही अच्छी या बुरी हो सकती है। यदि उष्णकोटि की शब्द योजना किसी परिचित के सम्भाषण में सन्निविष्ट कर दी जाती है तो वह बोध हो जाती है। रार्न विज्ञेय ने 'संचार' (keeping) को ही कला की प्राप्ति का मूलाधार माना है। भरतृ के काव्यशास्त्र में भी बटनीचित्य रूपकौचित्य विज्ञेयौचित्य और विज्ञेयौचित्य पर विचार किया गया है। आचार्य के उदात्तत्व होरेस की काव्यकला इत्यादि में भी इस सिद्धान्त के वर्णन किये जा सकते हैं।

रस के क्षेत्र में अनीचित्य प्रकृति को रसामास के रूप में स्मरण किया गया है। भरत के अनुसार रसामास हास्यरस का क्षेत्र है। उदाहरण के लिए सीता के प्रति रावण की प्रेम विषयक चिन्तायें पाठकों के अन्तर हास्य का ही संचार करने वाली होती। यदि कल्प रस का परिपाक अनुचित स्थान पर किया जायगा तो वह हास्यजनक ही होगा। इस प्रकार हास्यरस में उपयोगी होने के कारण रसामास का भी अना महत्त्व है। इस प्रकार अन्य रसों की अनीचित्य प्रकृति हास्य रस होती है किन्तु हास्यरस की अनीचित्य प्रकृति हास्यरसामास होती है। आख्य यह है कि औचित्य अनीचित्य का विचार काव्य के क्षेत्र में अत्यन्त उपादेय है और समस्त इतर तत्वों में व्यापक रूप में स्वीकृत किया जा सकता है।

अब प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या औचित्य को काव्य का जीवन माना जा सकता है? यहाँ पर ध्यान रखने की बात यह है कि तर्कशास्त्र में कारणता सही की मानी जाती है जो अर्थवाचिष्ठ न हो। जो तत्त्व प्रत्येक कार्य का कारण हो सकता है उसे किसी एक कार्य का कारण नहीं माना जाता। उदाहरण के लिए ईश्वर समस्त जगत् का कारण है उसके साथ ब्रह्म का भी कारण है। यद्यपि यह कोई नहीं कहता कि बड़ा ईश्वर का बनाया हुआ है। इसी प्रकार 'औचित्य' शास्त्र धीरे धीरे काव्य इत्यादि सभी व्यवहारी में प्रयोजनीय होता है। यद्यपि उसे हम किसी एक विशिष्ट क्षेत्र (काव्य) का तत्त्व नहीं मान सकते। काव्य वा बही तत्त्व उसका जीवन हो सकता है जो इतर व्यापक काव्यमात्र संबद्ध हो। स्पष्ट है कि ऐसा तत्त्व औचित्य नहीं है। यद्यपि औचित्य को वाक्यांश तत्त्व के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। फिर यह समस्त इतर विशेषताओं का पोषक है और काव्य के क्षेत्र में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रचना का परिवहारी है इसमें सन्देह नहीं।

किया जावे। क्षेमेन्द्र का कहना है कि इस प्रकार के श्रीचित्य के निर्वाह से काव्य जन-मानस से मेल खाता हुआ सा जान पड़ता है और उसी प्रकार सज्जनों के मानस को अपनी ओर आकृष्ट कर लेता है जैसे सज्जनों का परिचित व्यवहार अनुराग उत्पन्न करता है।

(उ) पदादि के श्रीचित्य के साथ उसके मूलश्रोत कवि-मानस की अन्तर्भूमियों को भी महत्व प्राप्त है क्योंकि उन्हीं से काव्य-वस्तु का स्फुरण होता है। कुछ तत्त्व जैसे ससार की असारता नैतिक-तत्त्व इत्यादि सार्वजनीन हो जाते हैं। उनका समझ वृद्धकर काव्य में सन्निवेश उसकी शोभा बढ़ाने वाला होता है। कवि को ध्यान रखना पड़ता है कि जिस शास्त्र की बात वह कर रहा है उसके विरुद्ध कोई बात न कही जाय। इसी प्रकार जिस पात्र का उपादान किया गया है उसकी महा महिमा का भी विचार रखना पड़ता है और अभिव्यंग्य अभिप्राय का श्रीचित्य भी कवि की दृष्टि में सर्वदा सन्निहित रहता है। अन्यथा काव्य दोष आ जाता है। स्वभाव का श्रीचित्य भी महत्वपूर्ण तत्त्व है जिस प्रकार सुन्दरियों का अनलकृत रूपसौन्दर्य और लावण्य ही उपादेय होता है, इसी प्रकार सम्पूर्ण विस्तृत समूह से कवि को सार भाग के चुनने में भी सावधान रहना पड़ता है और उसे यह भी ध्यान रखना पड़ता है कि उसकी प्रतिभा उसके विचार, पात्रों की अवस्था, उसके शब्द प्रयोग इत्यादि क्षेत्रों में श्रीचित्य का निर्वाह किया गया है या नहीं। जब चारों ओर में श्रीचित्य का निर्वाह किया जाता है तभी काव्य सुचारु बन सकता है अन्यथा नहीं।

परवर्ती आचार्य

परवर्ती आचार्यों ने क्षेमेन्द्र द्वारा प्रदर्शित श्रीचित्य का स्वरूप नहीं अपनाया। किन्तु उसकी सत्ता और उपयोगिता से किसी को भी मतभेद नहीं। मम्मट दोषों के मूल में अनौचित्य को स्वीकार करते हैं और श्रीचित्य के होने पर दोषों को भी गुण-रूपतापत्ति का समर्थन करते हैं। हेमचन्द्र विश्वनाथ पण्डितराज इत्यादि ने भी प्रासंगिक रूप में ही श्रीचित्य का उल्लेख किया है तथा उसकी सम्प्रदायरूपता नहीं अपनाई है। जिस प्रकार आधुनिक युग में आकर वक्तृत्व इत्यादि कई ऐसे तत्त्व प्रकाश में आये जो विस्मृति के गर्त में तिरोहित हो चुके थे उसी प्रकार किसी सीमा तक आधुनिक काल में ही श्रीचित्य सम्प्रदाय का भी उद्धार हुआ है। डे, काणे, बलदेवप्रसाद उपाध्याय, डॉ० राघवन कुप्पुस्वामी डॉ० नगेन्द्र प्रभृति आधुनिक चिन्तकों ने इस तत्त्व पर यथेष्ट प्रकाश डाला है। इसके अतिरिक्त श्रीचित्य के दो रूप और प्राप्त होते हैं— अग्नि पुराण में उभयालकार का एक भेद श्रीचित्य माना गया है और प्रकाशवर्ष ने इसे शब्दालकार के रूप में स्वीकार किया है।

मूल्यांकन

अब हमारे सामने मूल्यांकन का प्रश्न आता है। इसमें तो सन्देह है ही नहीं कि श्रीचित्य एक अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्त्व है और उसके अभाव में सभी काव्य सिद्धान्त मर्यादातीत होकर अपनी सुन्दरता खो देते हैं। अलकारवादियों, रीतिवादियों, रसवादियों, ध्वनिवादियों और वक्तृत्ववादियों को सीमा में रखने का कार्य श्रीचित्य का ही है। किन्तु यह समझना ठीक नहीं है कि श्रीचित्य स्वाभाविक कथन का पर्याय है। क्षेमेन्द्र ने इस तत्त्व को कवि की अन्तर्दृष्टि तक विस्तारित कर और प्रतिभौचित्य का भी निरूपण कर इस शका का स्वतः समाधान कर दिया है कि यदि स्वाभाविक

द्वितीय वर्ग
पाश्चात्य काव्य-शास्त्र

अरस्तू का अनुकरण सिद्धान्त

- १ प्लैटो के पूर्ववर्ती विचारकों का कला सम्बन्धी मत
२. प्लैटो के 'अनुकरण' सम्बन्धी विचार
- ३ अरस्तू के 'अनुकरण' सम्बन्धी विचार
 - (क) कला और प्रकृति
 - (ख) अनुकरण की वस्तुयें
 - (ग) कविता और इतिहास का परस्पर सम्बन्ध
 - (घ) कार्य से अभिप्राय
 - (ङ) आनन्द सम्बन्धी मत
- ४ निष्कर्ष
- ५ अरस्तू के अनुकरण सिद्धान्त की शक्ति और सीमाएँ
६. आधुनिक काल में उसका महत्व

प्राचीन यूनान में कला का विवेचन नैतिक दृष्टि से होता था। उनका सबसे बड़ा उपदेशक ही सर्वश्रेष्ठ कवि था। उनकी धारणा थी कि अपने काव्य में जीवन के सत्य का स्वच्छ प्रतिरूप प्रस्तुत करने के कारण ही होमर आदर्श कवि था। वे मानते थे कि कला सच्चे रूप में अनुकरणात्मक होती है। साँक्रैटीज और उनके बाद के विचारकों ने इस बात की पुष्टि यह कह कर की कि कविता की ध्वनियाँ जीवन की ध्वनियों की नकल हैं और कविता की गतियाँ जीवन की गतियों की नकल। प्लैटो के पूर्ववर्ती यह मानते थे कि कलाकार वास्तविक जगत् के पदार्थों का निर्माण या उत्पादन नहीं करता, वह केवल उनका छायाभास (appearance) ही निर्माण कर पाता है। इस प्रकार वे कला को अनुकृति मानते थे न कि स्वतन्त्र रचना। प्लैटो पर इन विचारों का प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था, अतः उसने भी कला को अनुकृति माना है।

प्लैटो गणितज्ञ था, अतः वह विचार से वस्तु की ओर अग्रसर होता था। उसके सम्मुख रेखा का 'आदर्श' पहले उपस्थित होता है, रेखा बाद में जन्म लेती है। वह मानता था कि अथक परिश्रम और प्रयत्न करने पर भी आदर्श रेखा नहीं बन पाती, अनुकरण अधूरा ही रहता है।

प्लैटो के अनुसार ईश्वरकृत मूलादर्श (Idea) ही वास्तविक सत्ता है और इन मूलादर्शों का एक सूक्ष्म जगत् है। स्थूल ससार उसी सूक्ष्म जगत् का अपूर्ण अनुकरण

है। ईश्वर उदार है अतः उसने मूसावर्य की सांसारिक वस्तुओं में प्रविष्ट कर दिया है। उसका विरवाद है कि यह दुस्ममान जगत् वैपारिक आदर्श जगत् की प्रतिवृत्ति है। 'यदि परमात्मा है तो ब्रह्मांड उसकी अनुवृत्ति है यदि पदार्थ है तो उसकी प्रति आवाएं अनुवृत्तियाँ हैं।

ज्यौटो न दीवी कलाओं (Divine Arts) को वा कर्गों में बांटा है—प्राकृतिक पदार्थ जो परमात्मा के द्वारा उद्भूत हुए हैं तथा उसकी प्रतिवृत्ति जो हमें स्वप्न में प्रकटा जल में प्रतिबिम्बित हात दिखाई देत हैं। इसी प्रकार मानवी कलाओं के भी उसने दो भेद किए हैं—उत्पादक (उपयोगी) कलाएं जैसे बढ़ईगीरी तथा अनुकरणारमक कलाएं जो उत्पाद्य वस्तुओं (मेज आदि) का विम्व्य प्रस्तुत करती हैं, जैसे चित्रकला। बढ़ई यदि उत्पादक कलाकार है तो चित्रकार अनुकरणारमक कलाकार है। अनुकरणारमक कला के भी दो भेद हैं—(1) Copy-making या Photographic art तथा (2) Fantastic art। प्रथम में चित्रकार उतनी ही सम्झी-बौद्धी-ऊँची मेज का चित्र प्रकट करता है जितनी उसके सम्मुख है दूसरी में वह सामने रखी मेज को उस अनुपात में चित्रित करता है जिससे वह मुखर सम। वह पहले चित्र को Copy तथा दूसरे को appearance या phantasm कहता था। इस प्रकार उसके अनुसार प्रत्येक वस्तु के तीन रूप होते हैं—आदर्श वास्तविक तथा अनुकरणारमक। उसके वर्णन के उदाहरण को ले तो उसके तीन रूप द्वारा—आदर्श रूप बढ़ई द्वारा निर्मित तथा चित्रकार द्वारा चित्रित। इनमें प्रथम को वह सर्वोत्कृष्ट मानता है क्योंकि प्रथम को—copy और phantasm को समझने के लिए प्रथम का जानना आवश्यक है—जब तक हमने ज्ञान का को नहीं देला है, जब तक जल में पड़े हमारे प्रतिबिम्ब को देख हमें उसे पहचान लेने से उत्पन्न आनन्द कैसे प्राप्त हो सकता है। शरास यह है कि ज्यौटो की दृष्टि में मूसावर्य ही महत्त्वपूर्ण है और न कि कलाकार की कृति उससे दुम्नी दूरी पर होती है (Twice removed from the Truth) अतः वह त्याग्य है। मरसक प्रयत्न करने पर भी बढ़ई तथा पसल नहीं बना पाता जसा वह बनाना चाहता है—अर्थात् मूसावर्य के अनुकूप और जब चित्रकार या कवि उस बढ़ई द्वारा वर्णन का चित्रण और वर्णन करती हैं तो वह पहली मजल की मजल मात्र होती है, अतः अनुकरणारमक कला सत्य से दुम्नी दूरी पर होती है।

फिर कलाकार का सम्बन्ध उन वस्तुओं से होता है जो प्रतिक्षण बदलती रहती हैं—जो कभी बड़ी तो कभी छोटी कभी गर्म तो कभी ठंडी कभी मजुर तो कभी कटु लगती है जबकि मूसावर्य एक और अपरिवर्तनशील होता है। इस दृष्टि से भी मूसावर्य की अपेक्षा phantasm गुण्य है। कला कृति में सारभूत वा विद्युत् सत्य का प्रस मात्र होता है उसकी बाह्य आभा-मात्र होती है, जिससे पाठक या दर्शक भ्रान्ति में पड़ सकता है, अतः इस दृष्टि से भी वह अधिक महत्त्व की नहीं रहती ज्यौटो कला को जिसका आधार अनुकरण है मथोरकल का एक प्रकार मानता है न कि संकीर

कार्य । इसलिए भी वह अनुकरणात्मक कला को महत्त्व नहीं देता ।

कला तथा कविता का अध्ययन सौन्दर्य-शास्त्र की दृष्टि में न कर नीति-शास्त्री की दृष्टि से करने के फलस्वरूप प्लैटो की दृष्टि में कला की उत्कृष्टता के दो आधार हैं—(i) सत्य की अनुकूलता अर्थात् मूल वस्तु का अनुकरण किम सीमा तक हो पाया है । (ii) वह वस्तु जिसका अनुकरण किया गया है, स्वयं अपने आप में शुभ है अथवा अशुभ । यदि अनुकरण सत्य के निकट है और अनुकरण का विषय जनमगलकारी है, तो वह अनुकरण को बुरा नहीं मानता । अतः उसे अनुकरण का पूर्ण विरोधी नहीं कहा जा सकता । उसकी दृष्टि में कविता इसलिए त्याज्य नहीं कि वह अनुकरण है अपितु इसलिए कि वह अनुकरण अधूरा होता है, उसमें सत्य का अभाव होता है, कविता का विषय भूटा और कवि के साधन झूठे होते, वह पाठक के भावों को उद्वेलित करती और आत्मा के निष्कृष्टतम अंग को उत्तेजित, पुष्ट तथा सबल बनाती है ।

माराश यह है कि प्लैटो कला और अनुकरण का घनिष्ट सम्बन्ध मानते हैं, मूलादर्श की विशुद्ध अनुकृति न होने के कारण कला को हेय मानते हैं, अनुकरण को गंभीर कार्य नहीं स्वीकार करते और उसमें निहित खतरा—अज्ञान, भ्रान्ति, असावधानी—आदि के कारण उसे त्याज्य बताते हैं । वह अनुकरण का समर्थन उसी सीमा तक करते हैं जबकि प्रथम तो वह वस्तु जिसका अनुकरण किया जा रहा हो, शुभ हो और दूसरे वह अनुकरण सत्य के समीप हो ।

अरस्तू ने काव्य-कला को राजनीति तथा नीतिशास्त्र की दृष्टि से न देखकर सौन्दर्य शास्त्र की दृष्टि से देखा और इस प्रकार स्काट जेम्स के शब्दों में, “उसने काव्य को दार्शनिक, राजनीतिज्ञ तथा नीतिशास्त्री के अत्याचार से मुक्त किया ।” उसने प्रत्येक कला-कृति को सौन्दर्य की वस्तु माना । यही कारण है कि ‘अनुकरण’ के सम्बन्ध में अरस्तू का मत प्लैटो के मत से भिन्न है ।

अरस्तू ने प्लैटो द्वारा प्रयुक्त ‘mimesis’ शब्द तो स्वीकार किया पर उसे एक नवीन अर्थ प्रदान किया । प्लैटो ने ‘अनुकरण’ शब्द का प्रयोग हू-व-हू नकल करने के अर्थ में किया था, पर अरस्तू ने उसका एक सीमित तथा निश्चित अर्थ ग्रहण किया । वृत्त के शब्दों में “अरस्तू ने अपने युग में प्रचलित ‘कला अनुकरण है’ इस सूत्र को तो स्वीकार किया, किन्तु उसकी नवीन व्याख्या की ।”

अरस्तू कला को प्रकृति की अनुकृति मानता है । “कविता सामान्यतः मानवीय प्रकृति की दो सहज प्रवृत्तियों से उद्भूत हुई जान पड़ती है । इनमें से एक है अनुकरण की प्रवृत्ति । कला प्रकृति का अनुकरण करती है ।” यहाँ प्रश्न उठता है कि प्रकृति में अरस्तू का क्या अभिप्राय है । क्या वह जगत् के वास्तु, स्थूल और गोचर रूप को—पर्वत, नदी, पशु आदि को प्रकृति के अन्तर्गत मानता है? स्पष्ट उत्तर

है कि नहीं। उसके अनुसार प्रथम तो मानवैतर प्रकृति का अनुकरण करना अनुकरणार्थक कला का काम नहीं। दूसरे कवि या कलाकार प्रकृति की मोहर वस्तुओं का नहीं बल्कि प्रकृति की सर्वत्र प्रक्रिया का अनुकरण करता है।¹ उसके अनुसार अनुकरण का विषय मोहर वस्तुएँ न होकर, उनमें निहित प्रकृति-नियम हैं। उसने अपने प्रथम पब्लिशिंग में लिखा है प्रत्येक वस्तु पूर्ण विकसित होने पर जो होती है उसे ही हम उसकी प्रकृति कहते हैं। प्रकृति इसी आदर्श रूप की उपमूर्ति की ओर निरन्तर कामरत रहती है, किन्तु कई कारणों से वह अपने इस लक्ष्य की प्राप्ति में सफल नहीं हो पाती। कवि या कलाकार उन अवरोधक कारणों को हटाकर प्रकृति की सर्वत्र प्रक्रिया का अनुकरण करता हुआ प्रकृति के सचरे काम को पूरा करता है।

Generally art partly completes what nature cannot bring to a finish and partly imitates her वह प्रस्तुत वस्तु को ऐसा रूप प्रदान करता है कि उससे उस वस्तु के विश्वव्यापक (universal) और आदर्श (Ideal) रूप का बोध हो जाय। इन प्रकार अनुकरण एक सर्वत्र-क्रिया है। इस सम्बन्ध में एबरहाम्से का मत उल्लेखनीय है। उन्होंने लिखा है कि भरतृ का ठक था कि यदि कविता प्रकृति का केवल वर्णन होती तो वह हमें उससे कुछ अधिक नहीं दे सकती थी जो प्रकृति देती है परन्तु यह है कि हम कविता का आस्वादन इसलिए करते हैं कि वह हमें वह प्रदान करती है जो प्रकृति नहीं दे सकती। एबरहाम्से के अनुसार 'भरतृ ने कविता में अनुकरण का बड़ी धर्म ग्रहण किया जो धर्म आवश्यक हमें तब यादगिर (technique) का मानत है। ठाकरे यह है कि वस्तु-जगत् के द्वारा कवि की कल्पना में जो वस्तु-रूप प्रस्तुत होता है कवि उसी का भाषा में प्रस्तुत करता है। यह पुनःप्रस्तुतीकरण ही अनुकरण है। अनुकरण वह तन्त्र है जिसके द्वारा कवि अपनी कल्पनात्मक अनुभूति की प्रत्यक्ष प्रतिक्रिया को अन्तिम रूप प्रदान करता है। साधन यह है कि अनुकरण का धर्म हू-ब-हू नकल (mimicry) नहीं बल्कि सचेतना अनुभूति कल्पना आदर्श आदि के प्रदान द्वारा अपूर्व को पूर्ण बनाना है।

भरतृ के अनुसार कलाकार तीन प्रकार की वस्तुओं में से किसी एक का अनुकरण कर सकता है—जैसी वे थी या हैं जैसी वे कही या समझी जाती हैं और जैसी वे होनी चाहिए। स्पष्ट है कि वे काव्य का विषय प्रकृति के प्रतीयमान सम्भाव्य व आदर्श रूप को मानत है। कवि को स्पष्टतन्त्रता है कि वह प्रकृति को उस रूप में चित्रित करे जैसी वह उसकी इच्छा को प्रतीय होती है यद्यपि उसी वह भविष्य में प्रतीय हो सकती है यद्यपि उसी वह हमनी चाहिए। इस विषय में निरूपण ही कवि की भाषना और कल्पना का बोधदायक होगा—वह नकल मान नहीं होगा।

1 His Nature is not the visible physical universe but the creative principle operating in it.

कार्य । इसलिए भी वह अनुकरणात्मक कला को महत्त्व नहीं देता ।

कला तथा कविता का अध्ययन सौन्दर्य-शास्त्र की दृष्टि से न कर नीति-शास्त्री की दृष्टि से करने के फलस्वरूप प्लैटो की दृष्टि में कला की उत्कृष्टता के दो आधार हैं—(१) सत्य की अनुकूलता अर्थात् मूल वस्तु का अनुकरण किस सीमा तक हो पाया है । (२) वह वस्तु जिसका अनुकरण किया गया है, स्वयं अपने आप में शुभ है अथवा अशुभ । यदि अनुकरण सत्य के निकट है और अनुकरण का विषय जनमंगलकारी है, तो वह अनुकरण को बुरा नहीं मानता । अतः उसे अनुकरण का पूर्ण विरोधी नहीं कहा जा सकता । उसकी दृष्टि में कविता इसलिए त्याज्य नहीं कि वह अनुकरण है अपितु इसलिए कि वह अनुकरण अधूरा होता है, उसमें सत्य का अभाव होता है, कविता का विषय झूठा और कवि के साधन झूठे होते हैं, वह पाठक के भावों को उद्वेलित करती और आत्मा के निकृष्टतम अंश को उत्तेजित, पुष्ट तथा सबल बनाती है ।

माराग यह है कि प्लैटो कला और अनुकरण का घनिष्ट सम्बन्ध मानते हैं, मूलादर्श की विशुद्ध अनुकृति न होने के कारण कला को हेय मानते हैं, अनुकरण को गंभीर कार्य नहीं स्वीकार करते और उसमें निहित खतरों—अज्ञान, भ्रान्ति, असावधानी—आदि के कारण उसे त्याज्य बताते हैं । वह अनुकरण का समर्थन उसी सीमा तक करते हैं जबकि प्रथम तो वह वस्तु जिसका अनुकरण किया जा रहा हो, शुभ हो और दूसरे वह अनुकरण सत्य के समीप हो ।

अरस्तू ने काव्य-कला को राजनीति तथा नीतिशास्त्र की दृष्टि से न देखकर सौन्दर्य शास्त्र की दृष्टि से देखा और इस प्रकार स्काट जेम्स के शब्दों में, “उसने काव्य को दार्शनिक, राजनीतिज्ञ तथा नीतिशास्त्री के अत्याचार से मुक्त किया ।” उसने प्रत्येक कला-कृति को सौन्दर्य की वस्तु माना । यही कारण है कि ‘अनुकरण’ के सम्बन्ध में अरस्तू का मत प्लैटो के मत से भिन्न है ।

अरस्तू ने प्लैटो द्वारा प्रयुक्त ‘mimesis’ शब्द तो स्वीकार किया पर उसे एक नवीन अर्थ प्रदान किया । प्लैटो ने ‘अनुकरण’ शब्द का प्रयोग हू-ब-हू नकल करने के अर्थ में किया था, पर अरस्तू ने उसका एक सीमित तथा निश्चित अर्थ ग्रहण किया । वूचर के शब्दों में “अरस्तू ने अपने युग में प्रचलित ‘कला अनुकरण है’ इस सूत्र को तो स्वीकार किया, किन्तु उसकी नवीन व्याख्या की ।”

अरस्तू कला की प्रकृति की अनुकृति मानता है । “कविता सामान्यतः मानवीय प्रकृति की दो सहज प्रवृत्तियों से उद्भूत हुई जान पड़ती है । इनमें से एक है अनुकरण की प्रवृत्ति । कला प्रकृति का अनुकरण करती है ।” यहाँ प्रश्न उठता है कि प्रकृति में अरस्तू का क्या अभिप्राय है । क्या वह जगत् के बाह्य, स्थूल और गोचर रूप को—पर्वत, नदी, पशु आदि को प्रकृति के अन्तर्गत मानता है? स्पष्ट उत्तर

जाता है कि उससे केवल ध्यानत्व की उपलब्धि होती है। अब धीरे-धीरे दुःख का निराकरण हो जाता है। यह अनुकरण निश्चय ही यथार्थ वस्तुपरक प्रकृत न होकर भावनात्मक और कल्पनात्मक होगा।

धरस्तु का कथन है कि अनुकृत वस्तु से प्राप्त ध्यानत्व कम सार्वभौम नहीं होता। यद्यपि इस कथन में धरस्तु का संकेत सहृदय के ही ध्यानत्व से है पर सहृदय को भी ध्यानत्व तभी प्राप्त हो सकता है जब कवि के हृदय में ध्यानत्व भाव की अनुभूति हो। इसका अर्थ यह हुआ कि अनुकरण में धातम-तत्त्व का प्रकाशन अनिवार्य है, ध्यानाभिप्रेतन आवश्यक है वह केवल वस्तु का यथार्थ प्रकृत नहीं है।

इस प्रकार धरस्तु के विविध कथनों की व्याख्या करने के उपरान्त हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि अनुकरण से धरस्तु का अभिप्राय भावनापूर्व अनुकरण से या यथार्थ प्रत्यक्षन से नहीं। यह अनुकरण सुन्दर होगा ध्यानत्व प्रदान करेगा पाठक के मन को उसकी वास्तविकता के प्रति आसक्त करेगा। उसमें धातम-तत्त्व भी होमा धीरे-धीरे सम्बद्ध होते हुए भी वह सार्वभौम धीरे-धीरे समष्टिगत सत्य का प्रतिपादन करेगा। इसी बात को विविध विद्वानों ने अपने-अपने शब्दों में कहा है। बूबर कहता है 'धरस्तु क अनुकरण' शब्द का अर्थ है सादृश्य-विज्ञान प्रपञ्च मूल का पुनरुत्पादन सांकेतिक उल्लेखन नहीं। कला या कविता को मानव जीवन के सर्व व्यापक तत्त्व की अभिव्यक्ति मानता हुआ वह अनुकरण को रचनात्मक प्रक्रिया (creative action) मानता है। 'प्रो गिलबर्ट मरे ने यूनानी शब्द 'पोएसिस' (कविता—रचयिता) को आधार मानकर अनुकरण शब्द की वही व्याख्या की है और अनुकरण में सर्वज्ञता का अभाव नहीं माना है।^१ धार्मिक टीकाकार पॉल्स के अनुसार अनुकरण का अर्थ है—जीवन का पुनःसृजन और एटकिन्स के अनुसार "प्रायः पुनः सृजन का ही दूसरा नाम अनुकरण है। स्कॉट जेम्स इसे जीवन के कल्पनात्मक पुनर्निर्माण का पर्याय मानता है—

Imitation, for the Poetics is the objective representation of life in literature—what in our language we might call the imaginative reconstruction of life.^२

यह सत्य है कि अनुकरण को नया अर्थ प्रदान कर धरस्तु ने कला का स्वतन्त्र अस्तित्व स्थापित किया सुन्दर को शिथिल से अधिक विस्तृत माना कला पर प्यटो द्वारा नवाये पाकिस्तानीयता के आरोप को बुरा बताया और कविता को दार्शनिक तथा नीतिज्ञ के समुह से दूरकरा जिसका अर्थानुसार अनुकरण विज्ञान पूरी तरह निर्दोष नहीं है।

वह धातम-तत्त्व तथा कल्पना-तत्त्व को स्वीकार करते हुए भी वस्तु-तत्त्व को प्रधानता देता है। वह वस्तु को ज़रूरक निमित्त-भाव नहीं मानता यद्यपि धारणा

१ Butcher Aristotle's theory of Poetry and Fine Art p. 118

२ Murray Gilbert Aristotle on the theory of Poetry p. 9

३ Scott James The Making of Literature p. 53

प्रतीयमान एव सभाव्य रूप में यदि वह भावना और कल्पना का आश्रय लेगा, तो आदर्श रूप में वह अपनी रूचि, इच्छा तथा आदर्शों के अनुरूप चित्र प्रस्तुत करेगा। इस प्रकार अरस्तू का अनुकरण-सिद्धान्त भावनामय तथा कल्पनामय अनुकरण को मानकर चलता है, शुद्ध प्रतिकृति को नहीं।

अरस्तू का मत है कि कविता इतिहास की अपेक्षा अधिक दार्शनिक एवं उच्चतर वस्तु है। “कवि और इतिहासकार में वास्तविक भेद यह है कि एक तो उसका वर्णन करता है जो घटित हो चुका है और दूसरा उसका वर्णन करता है जो घटित हो सकता है। काव्य सामान्य की अभिव्यक्ति है और इतिहास विशेष की।” उनके इस कथन में इतिहास के सत्य को मूर्त एवं अव्यापक बताया गया है और काव्य के सत्य को अमूर्त एवं व्यापक कहा गया है। मूर्त वस्तुपरक होता है जबकि अमूर्त का चित्रण कल्पना, अनुभूति तथा विचार पर आश्रित होता है। अतः उनके काव्य और इतिहास सम्बन्धी विवेचन से भी हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि अनुकरण से अरस्तू का अभिप्राय भावपरक अनुकरण से था न कि यथार्थ वस्तुपरक प्रत्यक्ष से। उनका निम्न वक्तव्य—“A likely impossibility is always preferable to an unconvincing possibility” भी इसी तथ्य की ओर संकेत करता है।

आसदी के विवेचन में अरस्तू ने लिखा है कि वह मनुष्यों का नहीं बल्कि कार्य (Men in action) और जीवन का अनुसरण करती है। ‘कार्य’ शब्द का प्रयोग उन्होंने मानव जीवन के चित्र (image of human life) के अर्थ में किया है। जो कुछ भी मानव जीवन के आन्तरिक-पक्ष को व्यक्त कर सके, बुद्धि-सम्मत व्यक्तित्व का उद्घाटन करे, वह सभी कुछ ‘कार्य’ शब्द के अन्तर्गत आएगा। अतः कार्य का अर्थ केवल मनुष्य के कर्म ही नहीं, उसके विचार, भाव, चरित्र आदि भी हैं जो कर्म के लिए उत्तरदायी होते हैं। अतः यहाँ भी अनुकरण का अर्थ नकल न होकर, पुनर्प्रस्तुतिकरण है। इसी सन्दर्भ में उन्होंने लिखा है कि काव्य में जिस मानव का चित्रण होता है, वह सामान्य मानव से अच्छा भी हो सकता है, उससे बुरा भी हो सकता है और वैसे का वैसे भी। पर उन्होंने तीसरे वर्ग की चर्चा न कर केवल सामान्य से अच्छे और बुरे की चर्चा की है। इस चर्चा से भी स्पष्ट है कि वह काव्य में प्रकृति के अन्धानुकरण के विरुद्ध थे, क्योंकि सामान्य से अच्छा या बुरा मानव चित्रित करने के लिए तो कल्पना-तत्त्व आवश्यक है। अतः अनुकरण से उनका अभिप्राय कल्पनात्मक पुनर्जनन था जिसमें कुछ चीजें बढ़ाई जा सकती हैं, तो कुछ अनावश्यक बातें छोड़ी भी जा सकती हैं।

अरस्तू ने एक स्थान पर लिखा है, “जिन वस्तुओं का प्रत्यक्ष दर्शन हमें दुःख देता है, उनका अनुकरण द्वारा प्रस्तुत रूप हमें आनन्द प्रदान करता है। डरावने जानवर को देखने में हमें भय एवं दुःख होता है, किन्तु उसका अनुकृत रूप हमें आनन्द प्रदान करता है।” इसका आशय यह हुआ कि ‘अनुकरण’ द्वारा वास्तविक जीवन में भय और दुःख की अनुभूति प्रदान करने वाली ‘वस्तु’ को इस प्रकार प्रस्तुत किया

अरस्तू का विरेचन सिद्धान्त

कवि के सम्बन्ध में प्लेटो का मत

- १ अरस्तू द्वारा विरेचन सिद्धांत का उल्लेख
- २ विरेचन का अर्थ
- ४ अरस्तू—एररणी विद्वानों द्वारा विरेचन की व्याख्या
- ५ इन व्याख्याओं की समीक्षा
- ६ 'विरेचन' सिद्धांत पर आक्षेप—उनका निराकरण
- ७ विरेचन और ध्यान
- ८ विरेचन और कल्प-रस
- ९ उपसंहार

प्लेटो का काव्य सम्बन्धी मत

कविता के सम्बन्ध में प्लेटो का मत था कि वह 'Imitation of an imitation twice removed from the truth' अर्थात् वह अनुकरण का अनुकरण है। सत्य से दूधुनी दूरी पर है, अतः त्याज्य है। अपनी पुस्तक गणराज्य में कविता पर आक्षेप करते हुए उसने लिखा है—poetry appealing not to the reason but to the emotions excites feeds and strengthens the most worthless part of the soul अर्थात् कविता हमारी भावनाओं का दमन करने के स्थान पर उनका पोषण और सिचन करती है, क्योंकि वह तर्क या बुद्धि को प्रभावित करने की बजाय हृदय या भावनाओं को प्रभावित करती है। प्लेटो की इस चारणा का कारण बड़ाबिड़ यह था कि वह कला के अध्ययन को नीति-शास्त्र से सम्बद्ध मानता था। इसके विपरीत अरस्तू का कला सम्बन्धी मत सौन्दर्य-शास्त्र पर आधारित था। अतः उन्होंने प्लेटो के सिद्धांत का विरोध करते हुए 'आर्थो के विरेचन' की बात कही। अपने समय में प्रचलित विद्वत्ता पद्धति के शब्द 'Katharsis' से संकेत ग्रहण कर उन्होंने उस छद्म कलासंगिक प्रयोग द्वारा प्लेटो के आक्षेप का उत्तर दिया।

विरेचन सिद्धान्त का उल्लेख

अरस्तू ने न तो 'विरेचन सिद्धांत' की कोई परिभाषा ही अपने किसी ग्रन्थ में दी है और न कहीं उसकी व्याख्या ही की है। उन्होंने केवल दो स्थानों पर इस शब्द

रूप मानता है। वह व्यक्तिपरक भाव-तत्त्व में अधिक महत्त्व वस्तुपरक भाव-तत्त्व को देता है जो निश्चय ही अनुचित है।

दूसरे, उसकी परिधि बड़ी सकुचित है। उसमें कवि की अतश्चेतना को उतना महत्त्व नहीं दिया गया जितना दिया जाना चाहिये था। कवि जीवन में विभिन्न अनुभवों के बीच से गुजरता है, नाना प्रभाव ग्रहण करता है और इन सबसे उसकी अतश्चेतना का निर्माण होता है। परन्तु इस सिद्धान्त में उसको महत्त्व नहीं दिया गया है क्योंकि यह सिद्धान्त वस्तुपरक भाव-तत्त्व पर ही अधिक बल देता है।

विश्व का गीति-काव्य, जो मात्रा में अब सबसे अधिक हो गया है, इसकी परिधि के भीतर नहीं समा सकता। गीति-काव्य की आत्मा है भाव (emotion), जो किसी प्रेरणा के भार से दबकर एक साथ गीति में फूट निकलता है। उसमें हार्दिकता (spontaneity) तथा वैयक्तिक अनुभूतियों का प्राधान्य होता है जो अनुकरण की परिधि में नहीं आ सकता। इसका कारण कदाचित् यह है कि अरस्तू ने गीति काव्य का गम्भीरतापूर्वक मनन और विवेचन नहीं किया था।

अनुकरण-सिद्धान्त का क्रोचे के सहजानुभूति-सिद्धान्त से भी विरोध है, क्योंकि क्रोचे के अनुसार कला का मूलरूप कलाकार के मानस में घटित होता है और रग-रेखा, शब्द-लय में उसका अनुकरण प्रधान अथवा आवश्यक घटना न होकर आनुषंगिक घटना है। अतः क्रोचे के अनुसार अनुकरण कला-मृजन में कोई महत्त्वपूर्ण चीज नहीं जबकि अरस्तू अनुकरण को ही कला कहता है।

अरस्तू के अनुकरण सिद्धान्त पर यह भी आक्षेप लगाया गया है कि अरस्तू ने जो शब्द 'mimesis' या 'Imitation' चुना है, वह उपयुक्त नहीं है। उस शब्द की अर्थ-परिधि में 'कल्पनात्मक पुनर्निर्माण', 'पुनःसृजन', 'सर्जना के आनन्द की अवस्थिति' आदि अर्थों का अन्तर्भाव नहीं हो सकता।

इस प्रकार प्लैटो के अनुसार यदि 'अनुकरण' का अर्थ मूलादर्श का अनुकरण था, तो अरस्तू के अनुसार कल्पनात्मक पुनर्निर्माण। उनके बाद के अलकार-शास्त्रियों (Rhetoricians)—सिसरो, डायोनिसेस, क्विन्टीलियन आदि ने उसका अर्थ लगाया—दूसरे कलाकारों का अनुकरण। क्विन्टीलियन का कहना था कि पहले यह सोचना चाहिए कि किस कलाकार का अनुकरण करें और फिर यह कि उसकी किस चीज का अनुकरण किया जाय। लोजाइनस ने उदात्त तत्त्व की चर्चा में प्राचीन महान् कवियों के अनुकरण को वाञ्छनीय माना "Emulation will bring these great characters before our eyes and like pillars of fire they will lead our thoughts to the ideal standards of perfection" ह्येरेस, स्केलीगर, पोप आदि ने भी प्राचीन ग्रीक कवियों के अनुकरण पर बल दिया।

आज कविता के विश्लेषण में अनुकरण सिद्धान्त का महत्त्व काफी कम हो गया है और अनुकरण के स्थान पर कल्पना या नवोन्मेष को अधिक महत्त्व दिया जाता है। फिर भी अनुकरण का आग्रह आलोचना-जगत् से बिल्कुल हट गया हो, यह बात नहीं। वह कविता और नाटक में प्रगतिवाद के रूप में और कथा-साहित्य में यथार्थवाद, अतिथार्थवाद और प्रकृतिवाद के रूप में विद्यमान है।

विरेचन का अर्थ

धरस्तू द्वारा प्रयुक्त मूल शब्द Katharsis है। हिन्दी में इसका अनुवाद 'रेचन' 'विरेचन' तथा 'परिष्करण' शब्दों द्वारा किया गया है पर 'विरेचन' शब्द सर्वाधिक प्रचलित है। जिस प्रकार Katharsis शब्द यूनानी चिकित्सा-पद्धति से सम्बद्ध माना जाता है, उसी प्रकार विरेचन शब्द भारतीय आयुर्वेदिक-शास्त्र से सम्बन्धित है। चिकित्सा-शास्त्र में इसका अर्थ है—रोगक औषधियों द्वारा शरीर के मल या अनावाश्यक एवं अस्वास्थ्यकर पदार्थ (foreign matter) का निकालना। रोग के पुनः होने के कारण धरस्तू ने यह शब्द वैद्यक-शास्त्र से ग्रहण किया और काव्यशास्त्र में उसका सांख्यिक प्रयोग किया। जैसे होमरोपेसी में किसी रोग के निमित्त चिकित्सा 'समान' रोग के द्वारा की जाती है 'सबसेम' के द्वारा नहीं अन्त के लिये अन्तता का और सबल शब्द को दूर करने के लिये सबल का प्रयोग किया जाता है, उसी प्रकार धरस्तू का मत है कि नासदी कण्ठा तथा नास के कृत्रिम उन्नत द्वारा मानव के वास्तविक जीवन की कठना और नास भावनाओं का निष्कासन करती है।

विरेचन की व्याख्या

धरस्तू के परवर्ती व्याख्याकारों ने मनुष्य के आचार पर विरेचन के तीन अर्थ किये हैं—१. धर्म-परक २. नीति-परक ३. कला-परक।

धर्म-परक अर्थ—यूनान में भी भारत की तरह नाटक का धार्मिक धार्मिक उत्सवों से ही हुआ। प्रो. मरे का मत है कि बर्पारस पर बिमोनियसस नामक यूनानी शैवता से सम्बद्ध उत्सव मनाया जाता था। इस उत्सव में शैवता से बिमती की जाती थी कि वह उपासकों को विषय वर्ण क पापा कुकर्मों तथा कामुष्यों से मुक्त कर दें तथा आगामी वर्ष में उन्हें इतना बिबकपुत्र तथा सुख-सुख बना दें कि वे पाप कमप मृत्यु आदि से बचे रहें। इस प्रकार यह उत्सव एक प्रकार से शुद्धि का प्रतीक था। अपने शब्द राजनीति में धरस्तू ने लिखा है कि 'हान' की स्थिति से उत्पन्न आकाश के क्षमन के लिये भी यूनान में उद्दाम मणीन का उपयोग किया जाता था। प्रो. स्पेट्ट है कि यूनान की धार्मिक मत्वाधा में बाह्य विचारों के द्वारा आन्तरिक विचारों की प्रान्ति और उनके क्षमन का यह उपाय धरस्तू की ज्ञान का और सम्मन है वहाँ से भी उन्हें 'विरेचन' मिथ्यात्व की प्रेरणा मिली हो। मार्गस यह है कि विरेचन का धर्म-परक-अर्थ स्वीकार करने वाले विद्वानों का मत है कि धरस्तू ने विरेचन का नासकिक प्रयोग धार्मिक आचार पर किया और उसका अर्थ था—बाह्य उत्सवों का और अन्तः । उनके क्षमन द्वारा आन्तरिक शुद्धि और प्राप्ति।

नीति-परक अर्थ —विरेचन मिथ्यात्व के नीति-परक अर्थ की व्याख्या एक क्षमन विद्वान् कारनेज ने की। उनके अनुसार मानव मन में अनेक मनोविरार सामना रूप में स्थित रहते हैं। इनमें कठना और नास नामक मनोवैषम्य मूलतः कुण्ठ होते हैं। नामदी समन पर ऐसे दृश्य प्रस्तुत करती है जिनमें वे मनोवैषम्य अतिरिक्त रूप में

का प्रयोग किया है—प्रथम तो अपने ग्रन्थ 'पोइटिक्स' में जहाँ उन्होंने त्रासदी की परिभाषा तथा उसका स्वरूप निश्चित करते हुए कहा है, Tragedy, then, is an imitation of action that is serious, complete, and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative, through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions " अर्थात् "त्रासदी किसी गम्भीर, स्वतः पूर्ण तथा निश्चित आयाम से युक्त कार्य की अनुकृति का नाम है, जिसका माध्यम नाटक के भिन्न-भिन्न रूप से प्रयुक्त सभी प्रकार के आभरणों से अलंकृत भाषा होती है, जो समाख्यान रूप न होकर कार्य-व्यापार रूप में होती है और जिसमें करुणा तथा त्रास के उद्रेक द्वारा इन मनोविकारों का उचित विरेचन किया जाता है।"^१ इस उद्धरण से प्रकट होता है कि यहाँ अरस्तू ने प्लेटो के आक्षेप का उत्तर देने के साथ-साथ यह भी स्पष्ट किया है कि त्रासदी के मूलभाव त्रास और करुणा होते हैं और इन भावों को उद्बुद्ध कर विरेचन की पद्धति से मानव मन का परिष्कार त्रासदी का मुख्य उद्देश्य होता है।

दूसरा स्थल, जहाँ 'विरेचन' शब्द का उल्लेख अरस्तू ने किया है, उनके 'राजनीति शास्त्र' नामक ग्रन्थ में है। वहाँ वह लिखते हैं, 'किन्तु इससे आगे हमारा यह मत है कि सगीत का अध्ययन एक नहीं, वरन् अनेक उद्देश्यों की सिद्धि के लिए होना चाहिए—(१) शिक्षा के लिए, (२) विरेचन (शुद्धि) के लिए, (३) सगीत से बौद्धिक आनन्द की भी उपलब्धि होती है। धार्मिक रागों के प्रभाव से—ऐसे रागों के प्रभाव से, जो रहस्यात्मक आवेश को उद्बुद्ध करते हैं—वे शान्त हो जाते हैं, मानो उनके आवेश का शमन और विरेचन हो गया हो। करुणा और त्रास से आविष्ट व्यक्ति—प्रत्येक भावुक व्यक्ति इस प्रकार का अनुभव करता है, और दूसरे भी अपनी-अपनी सवेदन-शक्ति के अनुसार प्रायः सभी—इस विधि से एक प्रकार की शुद्धि का अनुभव करते हैं, उनकी आत्मा विशद और प्रसन्न हो जाती है। इस प्रकार विरेचक राग मानव-समाज को निर्दोष आनन्द प्रदान करते हैं।"^२ यहाँ भी विरेचन से अरस्तू का तात्पर्य शुद्धि से है। वह मानते हैं कि यद्यपि शिक्षा में नैतिक रागों को प्रधानता देनी चाहिये, परन्तु आवेश को अभिव्यक्त करने वाले रागों का भी आनन्द लिया जासकता है क्योंकि करुणा त्रास अथवा आवेश का प्रभाव न्यूनाधिक मात्रा में सभी व्यक्तियों पर होता है। ऐसे सगीत के प्रभाव से विरेचन द्वारा उनका आवेश शान्त हो जाता है। इस विधि से वे अपनी-अपनी सवेदन-शक्ति के अनुसार एक प्रकार की शुद्धि का अनुभव करते हैं जिससे उनकी आत्मा विशद और प्रसन्न हो जाती है।

१ प्रोफेसर बूचर का अंग्रेजी रूपान्तर

२ डा० नगेन्द्र का अनुवाद

३ डा० नगेन्द्र का अनुवाद

मरने का प्रयास किया है। उदाहरण के लिए प्रो० यरे न यूनान की प्राचीन प्रथा के साथ 'बिरेचन सिद्धान्त' का सीधा सम्बन्ध स्थापित किया है। यद्यपि यह सत्य है कि भरतू अपने युग की परिस्थितियों से ग्रस्य प्रभावित हुए होम और बिरेचन सिद्धान्त की उनकी परिकल्पना पर भी यूनानी धार्मिक प्रथा का प्रभाव पड़ा हो पर यह प्रभाव अप्रत्यक्ष ही रहा होगा। बिरेचन के धर्म-परक धर्म का तात्पर्य है कि धार्मिक संन्यास छोड़ने के मांस को उत्तेजित कर फिर शान्त करता है। परन्तु काम्य जनार्मक होता है नकारात्मक नहीं। काम्य का उद्देश्य केवल अस्वास्थ्यकर भावनाओं या रक्त मनोवृत्तियों का निवारण नहीं है स्वास्थ्यकर भावनाओं का अभिवर्धन करना भी होता है। अस्वास्थ्य की अनुपस्थिति स्वास्थ्य की उपस्थिति नहीं हो सकती मस्तक की धूल-पीड़ा का प्रभाव चित्त के आच्छाद का प्रमाण नहीं। कविता भावनाओं का केवल शिक्षण ही नहीं प्रवर्धन भी करती है। अतः बिरेचन का धर्म भावों का समन न मानकर समता प्रवर्धन भी स्वीकार करना अधिक संयत होगा।

जहाँ तक बिरेचन के नीतिपरक धर्म का सम्बन्ध है, आधुनिक मनोविश्लेषण शास्त्र भी उसकी पुष्टि करता है। आधुनिक मनोविज्ञानवेत्ता फ्रायड एबलर, यु प आदि यह स्वीकार करते हैं कि हमारी वासनाएँ जब परितुष्ट नहीं हो पाती तो हमारे मनोवेग कुपित हो जाते हैं और वासनाएँ अव्यक्त मन में जाकर पड़ जाती हैं। यदि उनकी उचित परितुष्टि न हो तो वे मानसिक रोगता का रूप ग्रहण कर लेती हैं। अनुकूल मनोवेग या कुष्ठा मनोप्रवृत्ति (Complex) में परिवर्तित हो जाती है। ऐसा कुष्ठा-प्रवृत्ति व्यक्ति सभी मानसिक स्वास्थ्य-साधन कर पाता है, जब उसका वह मनोवेग या अनुकूल कामना उचित रीति से परितुष्ट हो जाय। इसी के लिए मनो विज्ञान चिकित्सकों ने मुक्त-आसन्न (Free Association) शब्द सहस्रवृत्ति-परीक्षण (Word Association test) बाधकता-विश्लेषण (Analysis of resistance) आदि उपायों का प्रयोग किया है। अतः हम कह सकते हैं कि यद्यपि भरतू मनो विश्लेषण-शास्त्र की आधुनिक प्रणालियों से अपरिचित थे तथापि वह मनोविज्ञान के आचार्य सिद्धान्त से अभिज्ञ थे। जिस प्रकार आधुनिक मनोविश्लेषक मानसिक रोगों का उपचार मनोवेगों की उचित अभिव्यक्ति द्वारा मानता है उसी प्रकार भरतू का मत था कि बिरेचन प्रक्रिया द्वारा प्रेरक के मन की प्रवृत्ति धूल जाती है बुभुक्षन दूर हो जाती है। बिरेचन से भरतू का तात्पर्य भावों का समन या निष्कासन नहीं बल्कि उनका अनुसर्जन या "a pleasurable vent for overcharged feelings" मानसिक स्वास्थ्य के लिए आभासितरेक निषेध ही अभिप्रेत है। इसके कारण मनुष्य अपना मानसिक अनुसर्जन भी बैठता है। भरतू का अभिप्राय यही था कि आसदी कदमा तथा नास के अशुद्धि अणु को उबारकर निकाल देती है फलतः मनोभावों में सामंजस्य स्थापित होता है जो मानसिक स्वास्थ्य के लिए हितकर है। उदाहरण के लिये, यद्यपि ठाण शरीर का आवश्यक पुनः है तथापि जब वह सामान्य तापमान से बढ़ जाता है, तो रोग की ओर कदम होने पर बुद्धिमान को चिन्तित होता है इसी प्रकार भावा

प्रस्तुत किए जाते हैं, उसमें ऐसी परिस्थितियाँ उपस्थित की जाती हैं जो आस और करुणा से भरी होती हैं। प्रेक्षक जब उन दृश्यों को देखता है या उन परिस्थितियों के बीच मानसिक रूप से गुजरता है, तो उसके मन में भी आस और करुणा के भाव अपार वेग से उद्देनित होने हैं और तत्पश्चात् उपशमित हो जाते हैं। प्रेक्षक आसदी को देखकर मानसिक शान्ति का गुणवत् अनुभव करता है क्योंकि उसके मन में वासना रूपमें स्थित करुणा तथा आस आदि मनोवेगों का दण्ड नष्ट हो जाता है। अतः विरेचन का नीति-परक अर्थ हुआ—मनोविकारों के उत्तेजन के बाद उद्देग का क्षमन और तत्पश्चात् मानसिक शान्ति और विशदता।

कला-परक अर्थ अरस्तू के विरेचन सिद्धान्त के कला-परक अर्थ का सकेत तो गेटे तथा अग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी कवि-आलोचकों ने भी दिया था, परन्तु उसका सर्वाधिक आग्रह के साथ प्रतिपादन करने वाले हैं प्रो० बूचर। उनका कथन है कि अरस्तू का विरेचन शब्द केवल मनोविज्ञान अथवा चिकित्सा-शास्त्र से ही सम्बन्धित नहीं है, कला सिद्धान्त का भी अभिव्यजक है। "यह (विरेचन) केवल मनोविज्ञान अथवा निदान-शास्त्र के एक तथ्य विशेष का वाचक न होकर, एक कला सिद्धान्त का अभिव्यजक है आसदी का कर्तव्यकर्म केवल करुणा या आस के लिए अभिव्यक्ति का माध्यम प्रस्तुत करना नहीं है, किन्तु इन्हें एक सुनिश्चित कलात्मक परितोष प्रदान करना है, इनको कला के माध्यम में ढालकर परिष्कृत तथा स्पष्ट करना है।" प्रो० बूचर विरेचन के चिकित्सा-शास्त्रीय अर्थ को ही अरस्तू का एकमात्र आशय नहीं मानते। उनके अनुसार विरेचन का कला-परक अर्थ है—पहले मानसिक संतुलन और बाद में कलात्मक परिष्कार।

व्याख्याओं की समीक्षा

व्याख्याकारों द्वारा प्रस्तुत 'विरेचन' के सभी अर्थ अरस्तू को अभिप्रेत थे अथवा नहीं, यह कहना अत्यन्त कठिन है, क्योंकि इस विषय पर उनकी अपनी व्याख्या अपर्याप्त है। अतः इस विषय में हम केवल अनुमान या तर्क से काम ले सकते हैं। धार्मिक संगीत की ओर तो स्वयं अरस्तू ने सकेत किया ही था, मानसिक शुद्धि की चर्चा भी उनके 'राजनीति' में उपलब्ध होती है। अतः वे इसका नैतिक अर्थ भी करते होंगे। प्रश्न है क्या वे उसका कला-परक अर्थ भी ग्रहण करते थे? हमारा मत है कि धर्म-परक, नीति-परक तथा कला-परक तीनों अर्थों में निश्चय ही सत्य का अंश वर्तमान है। यद्यपि बूचर ने जिस कलात्मक परितोष की बात कही है, उसका अरस्तू ने कोई सकेत नहीं दिया है, तथापि कला-परक अर्थ भी अरस्तू को थोड़ा-बहुत अवश्य अभीष्ट था। अतः विविध व्याख्याकारों द्वारा प्रस्तुत 'विरेचन' की व्याख्या पर थोड़ा और अधिक विचार करें।

कुछ व्याख्याकारों ने अरस्तू के विरेचन सिद्धान्त में अभिप्रेत से अधिक अर्थ

चमत्कार मूसल' रामात्मक है यह बिरेचन प्रक्रिया द्वारा भावों को उद्बुद्ध करती है उनका समझन करती है और इस प्रकार आनन्द की भूमिका प्रस्तुत करती है। यही बिरेचन सिद्धान्त की महत्वपूर्ण बात है। यदि ऐसा न होता पासबी केवल भावों को बिखुरा कर छाड़ देती तो प्रेक्षक समय और कम खर्च पासबी देखने नगो जाते ?

दूसरा आक्षेप यह लगाया गया है कि पासबी में प्रदर्शित भाव अवास्तविक होते हैं अतः वे हमारे भावों को उत्तजित नहीं कर पाते बिरेचन की तो बात ही नहीं। नाटक में हम केवल कला का (अभिनेय रंग-सज्जा पंथीत आदि) ही आस्था दान करते हैं। अनुभव यह बताया है कि यह आक्षेप भी बड़ा पुर्बल है। क्या रोक्स पियर का 'हैमसेट' देखकर हमें केवल कला का आस्वाद्य प्राप्त होता है ? कला की दृष्टि से आत्र का सिनेमा रंगमंच की अपेक्षा प्रेक्षक को अपनी कलात्मक सज्जा उपकरणों आदि की सहायता से उत्पन्न कलात्मक प्रभाव से अधिक प्रगुण कर सकता है पर इन्हीं की नाट्य मण्डलियाँ जब 'हैमसेट' या मेडी मैचबैक का रंगमंच पर अभिनेय प्रस्तुत करती हैं और उसमें सिनेमा की आधुनिक कला की अपेक्षा पुरातन कला का प्रथम ऐसी हैं तो भी हमें आनन्दोपलब्धि होती है और कदाचित् सिनेमा से अधिक। यदि यह मान भी लिया जाय कि कला उसमें भी होती है और वह प्रसन्न को आस्वाद्य प्रदान करती है तो भी अनुभव यह बताता है कि हम 'हैमसेट' या माय्तेन्स कृत 'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक के कुछ प्रसंगों को देखकर रो पड़ते हैं। यह 'भावो' क निश्चय ही कला चमत्कार का प्रतिफल नहीं है। साध्यात्मक प्रभाव की परिणति है। जैसा कि हम ऊपर बता चुके हैं बिरेचन सिद्धान्त का मनोवैज्ञानिक आधार भी अत्यन्त पुष्ट है। अतः ये आक्षेप निराधार हैं।

बिरेचन और आनन्द—दुःख से मुक्त यह बिरोधान्ता है। आस और कष्टा दोनों ही कट्टु भाव हैं। आस्त्य की अपनी परिभाषा के अनुसार भी दोनों ही दुःख अनुभूति के भेद हैं। आस में किसी आसन्न आसक अनिष्ट से उत्पन्न कट्टु अनुभूति होती है तो करणा उस समय उत्पन्न होती है जब हम किसी निर्वोप व्यक्ति को अनिष्ट से बचा देने हैं और सत्य हरिश्चन्द्र में राजा हरिश्चन्द्र को अथवा उनकी पत्नी मैथ्या को। आस्त्य का अर्थ है कि मानसिक बिरेचन के द्वारा यह कट्टुता अथवा दण्ड नष्ट हो जाता है उसका समाप्त हो जाती है मन चर्चया बिगड़ हो जाता है और यह मन स्थिति निश्चय ही सुख होती है। प्रो. बूजर ने दुःख से मुक्त के प्रतीयमान बिरोध की दृष्टि से लिए दो कारण और भी दिये हैं—१ 'स्व' की गुणता से मुक्ति और २ 'व्यक्त' प्रक्रिया। उनका अर्थ है कि प्रत्यक्ष जीवन में आस और करणा सत्य अनुभूतियाँ हैं पर पासबी में वे निरविकल दण्ड से मुक्त हो साधारणीकृत रूप में उल्लिखित की जाती हैं। अनुचित 'स्व' गुण और कट्टु है; बिस्तृत स्व बिगड़ और गुणर होता है। हैमसेट का दुःख हमारा अपना अनुचित दुःख नहीं है उसका दुःख का रंग हमारा हृदय बिस्तीर्ण हो खटता है। हम अपने दुःख का प्रतीक होने लगते हैं। हम बिबिध होने लगता है कि भय या आस से भी

तिरेक के कारण यदि मानव अपना मानसिक सन्तुलन खो देता है, तो भावों के नितान्त अभाव में वह मानव ही नहीं रह जाता। दोनों स्थितियाँ अति (extreme) की द्योतक हैं, उनसे बचना ही कल्याणकर है। काव्य का यही तो मंगल पक्ष है कि वह दोनों स्थितियों में सन्तुलन स्थापित करता है। काव्य एक ओर दमित भावनाओं को उत्तेजित करता है तथा दूसरी ओर अमर्यादित भावों को मर्यादित करता है। अतः विरेचन का अर्थ हुआ भावगत सन्तुलन।

अब प्रो० वूचर द्वारा प्रस्तुत विरेचन की व्याख्या पर विचार करें। उनके अनुसार विरेचन के दो पक्ष हैं—एक अभावात्मक और दूसरा भावात्मक। उसका अभावात्मक पक्ष तो यह है कि वह पहले मनोवेगों को उत्तेजित करे और तदुपरान्त उनका शमन कर मन शान्ति प्रदान करे। उसका भावात्मक पक्ष है कलात्मक परि-तोष। डा० नगेन्द्र के अनुसार प्रो० वूचर द्वारा प्रस्तुत विरेचन का भावात्मक पक्ष अरस्तू के शब्दों की परिधि से बाहर है। उनके मतानुसार अरस्तू का अभीष्ट केवल मन का सामंजस्य, तज्जन्य विशदता और भावनाओं की शुद्धि था। कला-जन्य आस्वाद अरस्तू के विरेचन की परिधि से बाहर की बात है। “विरेचन कलास्वाद का साधक तो अवश्य है परन्तु विरेचन में कलास्वाद का सहज अन्तर्भाव नहीं है, अतएव विरेचन-सिद्धान्त को भावात्मक रूप देना कदाचित् न्याय्य नहीं है।”

इस प्रकार अरस्तू का विरेचन-सिद्धान्त अपने ढंग से त्रासदी के आस्वाद की समस्या का समाधान करता है। उनके अनुसार त्रास और कृष्णा दोनों ही कटु भाव हैं। त्रासदी में मानसिक विरेचन की प्रक्रिया द्वारा यह कटुता नष्ट हो जाती है और प्रेक्षक मन शान्ति का उपभोग करता है। मन की यह स्थिति सुखद होती है। अरस्तू को विरेचन से इतना ही अभिप्रेत था। प्रो० वूचर ने त्रास और कृष्णा के साधारणीकृत रूप में उपस्थित होने तथा अव्यवस्था में व्यवस्था की स्थापना द्वारा कलात्मक प्रक्रिया की बात कही है। डा० नगेन्द्र इसे अरस्तू के विरेचन-सिद्धान्त में अन्तर्भूत नहीं मानते और विरेचन सिद्धान्त की यह सीमा बताते हैं कि उस प्रक्रिया द्वारा प्रेक्षक मन शान्ति का अनुभव करता है पर आनन्द का उपभोग नहीं कर पाता। भारतीय दर्शन के अनुसार यह स्थिति आनन्द की भूमिका मात्र है, आनन्द नहीं।

विरेचन पर दो आक्षेप

अनेक आलोचकों ने विरेचन-सिद्धान्त पर आक्षेप किये। उन्हें विरेचन-प्रक्रिया के अस्तित्व में विश्वास ही नहीं है, उनका मत है कि वास्तविक अनुभव में विरेचन होता ही नहीं। त्रासदी को देखकर कृष्णा, भय आदि मनोवेग तो जाग्रत हो जाते हैं, परन्तु उनके रेचन से मन शान्ति सदा नहीं होती। उनका तो यहाँ तक कहना है कि बहुत में नाटक तो केवल प्रेक्षक के भावों को क्षुब्ध करके रह जाते हैं। डा० नगेन्द्र इस आक्षेप को अस्वीकार करते हुए कहते हैं कि मफल आनंदी का

भी (क्योंकि भय अनुकूल परिस्थिति उत्पन्न कर उसका संवर्धन करता है) भिन्न भिन्न रस माने जायें हैं। नासवी का प्रभाव मिथ भाव होता है, तो शोक प्रमिथ भाव है। कल्याण रस में शोक के भी कारण गिनाये गये हैं उनमें से अनेक ऐसे भी हैं जो नास उत्पन्न नहीं करते। कल्याण के लिए बह अनिवार्य नहीं है, केवल मृदु अनिवार्य है जो बिना नास के भी बटित हो सकती है। उदाहरण के लिए भगवद्गीता के 'उत्तर रामचरित में सीता के महाप्रस्थान के प्रसंग में शोक है नास नहीं। बिरेचन सिद्धान्त तथा कल्याण रस के आस्वाद्य का सिद्धान्त प्रतिपाद्य उत्तेजना द्वारा मनोवेगों के समन तथा लज्जस्य मन-छान्ति तक तो समानान्तर है पर बिरेचन सिद्धान्त की सीमा तो यही तक है जबकि भारतीय कल्याण रस उल्लेख का समन भाव न होकर उसका भोग भी है। भारतीय दर्शन के अनुसार धामन्य 'बुद्ध का प्रभाव' मान नहीं है वह शुद्ध-बुद्ध आत्मा का भाव भोग' है। डॉ. नयेन्द्र ने इसी अन्तर को बताते हुए कहा है भरतु प्रतिपादित बिरेचन बन्ध प्रभाव तथा भट्ट नायक—अमिनबमुक्त के रस में यही अन्तर है और यह अन्तर साधारण नहीं है—सतिपूर्ति और नाम का अन्तर है।

सारास यह है कि बिरेचन सिद्धान्त' अपनी समस्त शक्ति तथा सीमाओं सहित पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में भरतु की एक महत्त्वपूर्ण देन है। अपने शब्दों में 'बिरेचन' शब्द का प्रयोग कर भरतु ने प्लेटो के आक्षेप का उत्तर दिया काव्य की महत्ता स्थापित की नासवी के प्रभाव को गौरवपूर्ण बनाया तथा प्रायः आदि मनोवैज्ञानिकों के लिए आधारभूत सिद्धान्त स्थापित किया। इस प्रकार भरतु द्वारा अनेक परवर्ती एवं आधुनिक पाश्चात्य एवं पौराण्य आलोचकों—आई ए रिचर्ड्स तथा आचार्य बुक्स का मार्ग प्रशस्त हुआ है क्योंकि भरतु के 'बिरेचन' रिचर्ड्स के 'अतन्तु सियों के सामनस्य और बुक्स जी द्वारा प्रतिपादित 'हृदय की मुक्तावस्था' में कोई भेद नहीं है। अत बिरेचन सिद्धान्त भरतु की और उसके साम ही पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की स्थायी उपलब्धि कहा जा सकता है।

यहाँ एक प्रश्न यह उठता है कि नासवी पाठक या श्रोता को प्रभावित क्यों करती है? उससे उसे आनन्द क्यों आता है? नासवी का अनुशीलन करते हुए हमें जो अनुभूति होती है वह निश्चय ही शोकपूर्ण होती है पर वह केवल दुःख की हस्यावली प्रस्तुत नहीं करती वह हमारे मन पर केवल दुःख का आघात नहीं करती। जैसा कि स्कॉट वेम्स ने कहा है "Tragedy is not just the spectacle of pain it is not horror on horror's head. It will not be tragedy if it just shocks us." नासवी में जिन पात्रों पर आपत्तिजन्य दुःख पड़ता है वे न दुष्ट होते हैं और न दुष्ट। इसके विपरीत वे बीरोधार्य होते हैं। निर्यात दुष्ट

होरेस का औचित्य सिद्धान्त

- १ मुद्रिका
- २ सुक्रान्त के लक्षण
- ३ औचित्य-सिद्धान्त
- ४ विषय-औचित्य
- ५ परिचय-औचित्य
- ६ अभिप्राय-औचित्य
- ७ कला-औचित्य
- ८ रचना-औचित्य
- ९ शब्द-औचित्य
- १० वचन-औचित्य
- ११ उपसंहार

भूमिका

होरेस का युग राजनीतिक उदय-पुनरावस्था का युग था। राजनीति ने जन-जीवन और साहित्य-क्षेत्र दोनों में प्रवेश कर काव्य-कला को बदल दिया था। स्वयं होरेस के अनुसार उसके युग में काव्य-कला का पर्याप्त ह्रास हो चुका था। कवि-पक्ष कला नियमों से अनभिज्ञ थे और निम्नकोटि के आदमियों का अनुकरण कर रहे थे। कला के क्षेत्र में गम्भीरता का स्थान छिछोरेपन ने ले लिया था। अतः होरेस ने सामयिक साहित्य को सुधारने और उसका मार्ग-दर्शन करने का बीड़ा उठाया। होरेस का पिता उसकी शिक्षा के प्रति अत्यन्त सख्त और जागरूक था अतः उसे प्रारम्भिक शिक्षा के बाद एनेस भी उस समय विश्व का सर्वोच्च विद्यापीठ और संस्कृति-केन्द्र समझा जाता था भेज दिया गया। यही कारण है कि होरेस के विचारों की तथा मन पर यूनानी काव्य दर्शन और संस्कृति का बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है। वह अरस्तू से पर्याप्त प्रभावित तो था पर सामयिक साहित्य का मार्ग-दर्शन करने का लक्ष्य धरने के कारण उसने कविता की प्रकृति और उसके मूल्यों की विषय-विवेचना न कर केवल व्यावहारिक मतो और नियमों तक अपना ध्यान सीमित रखा। अपने सीमित क्षमता के कारण ही उसके ग्रन्थ *Ars Poetica* का ऐतिहासिक महत्त्व न होकर केवल ऐतिहासिक महत्त्व है और उसे साधारण पैदा की कृति माना गया है।

आदमी के पतन की कथा से आसदी का निर्माण नहीं हो सकता क्योंकि हम खल पात्र से न सहानुभूति कर सकते हैं और न उसको मिले दण्ड से आस का ही अनुभव करते हैं। आसदी का नायक नितान्त निर्दोष और पवित्र भी नहीं होता। आसदी का नायक न तो बहुत अधिक न्यायपूर्ण और सज्जन होता है और न पूर्णतः निर्दोष। वह हमारी ही तरह गुण-दोषों का पुंज होता है, पर उसमें हमसे अधिक कतिपय विशेषताएँ होती हैं। उसके सामान्य गुण-दोष के कारण हमारा उससे साधारणीकरण होता है, तो उसकी असाधारणता हमें उसकी ओर आकृष्ट करती है, उसके प्रातः हमारी सहानुभूति तथा आदर-भाव पैदा करती है। इसीलिए स्कॉट जेम्स ने कहा है, "There is no tragedy in the petty mistakes of a petty person" अर्थात् क्षुद्र व्यक्ति की छोटी गलतियों से आसदी का निर्माण नहीं हो सकता। सारांश यह कि आसदी के मुख्य पात्र की गरिमा, धीरोदात्त नायक जैसे गुण, उसकी भावना आदि पाठक को प्रभावित करते हैं।

आसदी देखकर प्रेक्षक को यह प्रतीति होने लगती है कि दुःख अटल है, उसे जीवन की उस अन्तर्व्यवस्था (नियति) का ध्यान भी होने लगता है जिसके आगे मानव विवश है। यह भावना कि दुःख अपरिहार्य है, वह अतर्क्य एवं अगम्य अन्तर्व्यवस्था से उत्पन्न हुआ है, हमारे दुःख की तीव्रता को कुछ कम कर देती है। सच्ची दुःखान्त रचना हमें अन्तर्मुखी भी बनाती है, केवल रचना के पात्रों के सम्बन्ध में ही नहीं अपितु मानव मात्र तथा जीवन के सम्बन्ध में भी सोचने को विवश करती है। यह भी उसकी प्रभावशीलता का एक अन्य कारण है।

आसदी के मुख्य पात्र को दुर्घर्ष परिस्थितियों के साथ साहसपूर्वक संघर्ष करते हुए देखकर भी पाठक उत्साह, सहिष्णुता, साहस, गरिमा आदि भावों से अनुप्रेरित होता है, मानव की महानता और मानवता की विजय में उसका विश्वास दृढ़ होता है। यह भी आसदी की महत्वपूर्ण देन है।

सच्ची आसदी श्रेष्ठ जीवन-मूल्यों से भी पाठक को परिचित कराती है, उसके मन में असहायता का भाव उत्पन्न नहीं होते देती, बल्कि उसे सबल बनाती है। वह उसमें जीवन से पलायन करने की प्रवृत्ति को जन्म नहीं देती, दारुण दुःखों का सामना करने का सन्देश देती है, हमारा मनोविकास करती है, अरिस्टोटिल के शब्दों में, 'कैथारसिस' उत्पन्न करती है।

'Suppose a painter wished to couple a horse's neck with a man's head and to lay feathers of every hue on limbs gathered here and there so that a woman lovely above foully ended in an ugly fish below would you restrain your laughter

जिस प्रकार स्त्री के निरपेक्ष शरीर और मछली की पूँछ नामा प्राचीन प्रतिमान (monster) होने के कारण हमारी उड़ता और उड़ता का विषय होगा इसी प्रकार वह रचना जिसमें विविध काव्य-रूपों का मिश्रण होगा ठिठ्ठकरणीय होगी। यह होरेस की मान्यता है कि महाकाव्य में तब महाकाव्य बना रहे और नासदी नामदी। अद्भुत के निर्माण के मोह में विषय को घनेकविपता प्रदान करना उचित नहीं। ऐसा करना हारम की दृष्टि में "जमपरी का मन में तथा बन्धवराह को जमतरंगों पर चित्रित करना है।

विषय-प्रौचित्य

नाटक की रचनावस्तु का विवेचन करते हुए होरेस ने इन सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं और कहा है कि नाटककार को परम्परा से प्राप्त रचाराई का ही प्रयोग करना चाहिए। वह इन परम्पराप्राप्त रचाराई में नवीन उद्भावना करने के लिए स्वतन्त्र है जैसे कालिदास ने 'शकुन्तला नाटक में की है। दूसरे उगे ऐसा विषय चुनना चाहिए जो उनकी सामर्थ्य के भीतर हो—

You act more wisely by dramatizing Iliad than by introducing a subject unknown and hitherto unsung

नवीन कथानक की रचना करते समय उसे समिति और व्यवस्था का ध्यान रखना चाहिए, जो भी व्योरे (details) वह माए, वे विषय-संगत होने चाहिए। साथ ही प्राचीन कथानक के वे अंग उसे छोड़ देने चाहिए जिन्हें वह अपने कलात्मक स्वार्थ से दृष्ट न कर सके।

चरित्र-प्रौचित्य

वस्तु के समान होरेस ने भी चरित्र-चित्रण के लिए यह स्वीकार किया है कि विभिन्न पात्रों के गुण उनकी अवस्था से मेल जाते हैं और इसके लिए लेखक को जीवन की विभिन्न अवस्थाओं का ज्ञान होना चाहिए। पात्र के कार्य उसकी शक्ति और उसके गुणगुण उसकी वय के अनुकूल होने चाहिए—बालक को अपने सम वयस्कों के साथ खेलता अथवा खेल में रुचि और अथवा मनुष्य होता युवक को उत्साही हठी आशयभक्त, अस्थिर मन के प्रति लापरवाह तथा बुरादमी के प्रति मुकृता हुआ प्रीति को निराला मन और मरु की खोज में सतत और समझदार; तथा बूढ़ को कलह-प्रिय पित्रिपिता कृपण शकासु, बहुमी और अनुत्साही चित्रित किया जाय। वस्तुतः चरित्र-चित्रण विषयक यह प्रौचित्य सिद्धान्त धार्मिक मनोवैज्ञानिक चित्रण का समर्पण करता है किन्तु प्रागे चलकर लोगों ने उसके इस मत का दुरुपयोग किया जिसके परिणामस्वरूप पात्र एक और स्थिर बनने लगे और चरित्र चित्रण बड़ हो उठा।

सत्काव्य के लक्षण

होरेस को मध्य श्रेणी की कविता असह्य थी। वह पद्य को कविता से भिन्न मानता था। उसका मत था कि कविता या तो उदात्त होती है अथवा दूषित। कवि को दोषों से भरसक वचना चाहिए और यह तभी सम्भव है जब काव्य-सर्जन के समय वह सावधानी और परिश्रम के साथ कार्य करे। उत्कृष्ट काव्य के लिए वह मजग विवेक-शक्ति और सही चिन्तन को आवश्यक मानता था—

"The secret of all good writing is sound judgement"

वह बार-बार इस बात पर बल देता है कि कवि या लेखक के पास उचित विचार (Right Thinking) होने चाहिए। वह उसके विस्तृत ज्ञान पर भी बल देता है क्योंकि उसके बिना वह स्वस्थ (sound) और उचित (appropriate) विषय-वस्तु का चुनाव नहीं कर सकता।

होरेस के अनुसार सत्काव्य का लक्ष्य राष्ट्र की मस्कृति को अक्षुण्ण रखना और समाज को वर्चस्वता में मुक्त करना है। उसे सम्य समाज की नींव डालना है, वीर हृदयों में शौर्य का मंचार करना और परिश्रान्त व्यक्तियों को आह्लाद प्रदान करना है और इन सब कर्तव्यों की पूर्ति के लिए 'लोक' का पूर्ण ज्ञान आवश्यक है।

"I should instruct the creative writer to look long at the pattern of life and customs and thence to draw living expressions,"

वह सत्काव्य में सत्य, शिव, सुन्दर तीनों की प्रतिष्ठा देखना चाहता है।

'It is not enough for poems to be fine, they must charm and draw the mind of the listener at will'

शौचित्य सिद्धान्त

होरेस की 'Ars Poetica' के काव्य-विवेचन में शौचित्य सिद्धान्त आरम्भ से अन्त तक क्रियाशील रहा है। उसके सभी मतों का आधार यही सिद्धान्त रहा है। 'रचना-एक्य' (structural unity) विषयक उसका सिद्धान्त इसी शौचित्य पर निर्भर है। वह मानते हैं कि रचना के विभिन्न अवयवों का पारस्परिक तथा पूरी कृति के साथ एक्य होना आवश्यक है। इसी प्रकार काव्य-रूप और काव्य-वस्तु भी आपस में शौचित्य सम्बन्ध में बंधे रहने चाहिए। वह एक काव्य-विषय के लिए एक काव्य-विधा स्वीकार करते हैं। उनका कहना है कि यदि कोई विषय महाकाव्य के अनुकूल है, तो उसे महाकाव्य द्वारा ही प्रस्तुत होना चाहिए, त्रासदी या व्यंग्य-लेख (satire) द्वारा प्रस्तुत किए जाने पर वह विकृत, विरूप और प्रभावहीन हो जायगा। 'Ars Poetica' का आरम्भ ही एक ऐसे दृष्टान्त से होता है जिसमें काव्य-रूपों के मिश्रण का उपहास किया गया है और साकेतिक ढंग से बताया गया है कि साहित्य के प्रत्येक रूप की अपनी स्वतंत्र इकाई होती है और उसकी स्वरूप-रक्षा अत्यन्त आवश्यक है।

Suppose a painter wished to couple a horse's neck with a man's head and to lay feathers of every hue on limbs gathered here and there so that a woman lovely above foully ended in an ugly fish below would you restrain your laughter

जिस प्रकार स्त्री के सिर पक्षी के शरीर और मछली की पूंछ वामा प्राणी प्रतिमान (monster) होने के कारण हमारी उल्लास और उल्लास का विषय होगा इसी प्रकार यह रचना जिसमें विविध काव्य-रूपों का मिश्रण होगा तिरस्करनीय होगी। यह होरेस की भावना है कि महाकाव्य अथवा महाकाव्य बना रहे और नाटकीय नाटकीय। अद्भुत के निर्माण के मोह में विषय की अनैकविधता प्रदान करना उचित नहीं। ऐसा करना होरेस की दृष्टि में 'जलपरी को बन में तथा बन्धवराह को जलतटों पर चित्रित करना है।

विषय-प्रौचित्य

नाटक की कथावस्तु का विवेचन करते हुए होरेस ने इन सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं और कहा है कि नाटककार को परम्परा से प्राप्त कथाओं का ही प्रयोग करना चाहिए। वह इन परम्पराप्राप्त कथाओं में नवीन उद्भावना करने के लिए स्वतन्त्र है जैसे कासिबास ने 'शकुन्तला' नाटक में की है। दूसरे उसे ऐसा विषय चुनना चाहिए जो उसकी सामर्थ्य के भीतर हो—

You act more wisely by dramatizing Iliad than by introducing a subject unknown and hitherto unsung

नवीन कथानक की रचना करते समय उसे संगति और व्यवस्था का ध्यान रखना चाहिए, जो भी धीरे (details) वह चाहे, वे विषय-संगत होने चाहिए। साथ ही प्राचीन कथानक के वे अंश उसे छोड़ देने चाहिए जिन्हें वह अपने कलात्मक स्वर्ण से शीघ्र न कर सके।

चरित्र-प्रौचित्य

चरित्र के समान होरेस ने भी चरित्र चित्रण के लिए यह स्वीकार किया है कि विभिन्न पात्रों के धुन उनकी व्यवस्था से मेल खाते ही और इसके लिए लेखक को जीवन की विभिन्न व्यवस्थाओं का ज्ञान होना चाहिए। पात्र के कार्य उसकी उम्र और उसके गुणावगुण उसकी वय के अनुकूल होने चाहिए—बालक को अपने सम्बन्धों के साथ खेलना खेल में रूचि और खेल में सुष्ट होना युवक को उत्साही हठी आदेशयुक्त, घोरियर वन के प्रति लापरवाह तथा बुरादियों के प्रति मुक्त हृष्टा दुष्टा प्रीति को मित्रता वन और यश की लोभ में संलग्न और समझदार तथा बुद्ध को कष्टप्रिय चिकित्सा क्रमण अंकुश, बहमी और अनुत्साही चित्रित किया जाय। बल्लुत चरित्र-चित्रण विषयक यह प्रौचित्य सिद्धान्त मर्याद मनोवैज्ञानिक विषय का समर्थन करता है किन्तु प्रायः जनकर लोमी ने उसके इस मत का दुस्प्रयोग किया जिसके परिणामस्वरूप पात्र एक और स्थिर बनने लगे और चरित्र चित्रण रुक हो गया।

होरेस का इस सम्बन्ध में एक अन्य उल्लेखनीय मत यह है कि यदि पात्र परम्परा प्राप्त कथानकों में लिए गए हैं, तो नाटककार को उनके परम्परागत स्वभाव की रक्षा करनी चाहिए—

“Characters drawn from tradition should preserve their traditional features ”

इसका कारण यह है कि उनकी प्राचीनता के कारण जन-भावना रुढ़ हो जाती है और उसमें भिन्न स्वरूप जनता को स्वीकार नहीं होता, वह उसे अग्रथार्थ लगता है। इसीलिए होरेस करता है कि यदि कोई नाटककार अपनी कृति में सुप्रसिद्ध धूर्वीर अखिल्लेस (Achilles) का चित्रण करे, तो उसे चाहिए कि वह उसे नियमों का उल्लंघन करने वाला, शौर्य, आवेश, उत्साह, साहस से युक्त दिखाए, इसी प्रकार यदि वह अपनी रचना में मेदेया को अवतरित करे, तो उसे हठी एवं दुर्दमनीय नारी के रूप में चित्रित करे। होरेस नए चरित्रों के निर्माण के विरुद्ध नहीं है, पर वह चाहता है कि नूतन उद्भावनाएं करते समय लेखक को चाहिए कि वह चरित्र को बुद्धिगम्य और कलात्मक ढंग में प्रस्तुत करे। कथानक और पात्र में मगति होनी चाहिए—

“If you bring on to the stage a subject unattempted yet and are bold enough to create a fresh character, let him remain to the end such as he was when he first appeared—consistent throughout ”

इस प्रकार होरेस के अनुसार पात्र का चित्रण उसकी प्रकृति के अनुरूप होना चाहिए। भारतीय काव्य-शास्त्र में इसी को ‘प्रकृत्यौचित्य’ कहा गया है।

अभिनय-औचित्य

नाटक के सवाद पात्रों के लिए, वय, जाति सामाजिक स्तर और मानसिक स्थिति (mood) के अनुसार होने चाहिए क्योंकि होरेस स्पष्ट रूप से स्वीकार करता है कि यदि सवाद इस प्रकार के न होंगे, तो उनके द्वारा तर्कसम्मत और कलात्मक प्रभाव उत्पन्न नहीं होगा—

“For a style not in accord with such condition was not likely to have any convincing artistic result ”

वह चाहता है कि शाकार्त व्यक्ति के मुख से दुःखपूर्ण, क्रुद्ध व्यक्ति के मुख से रोपपूर्ण और प्रफुल्ल-मन व्यक्ति के मुख से परिहासपूर्ण शब्द तथा गम्भीरमना व्यक्ति के मुख से गम्भीर शब्दों का प्रयोग कराया जाय—

“Sad words suit a gloomy countenance, menacing words an angry, sportive words a merry look, stern words a grim one ”

अभिनय-औचित्य के सम्बन्ध में दूसरी बात उसने यह कही है कि अभिनय में ऐसी शक्ति होनी चाहिए कि प्रेक्षक पर वाञ्छित प्रभाव पड़ सके—न तो वह नाटक से ऊब उठे और न उसकी खिल्ली उछाये। नाटककार जैसा प्रभाव दर्शकों पर डालना चाहता है, अभिनेता उसी के अनुरूप अभिनय करें—यदि उसे दर्शक-मञ्जरी-को

हंसाना प्रतीष्ट है तो अभिनेता का मुख हास्य-स्मित हो और यदि वह दर्शक को दुःख विह्वल करना चाहता है तो अभिनेता का मुख भी ऐसा कबल कातर हो कि उसे देखते ही दर्शक कबला विह्वल हो उठे। तात्पर्य यह है कि नाटक के संवाद और अभिनय दोनों जीवन की वास्तविकता से दूर न हों। होरेस का यह मत परस्पर के मत पर भी आधारित है। उसने भी तो यही कहा था कि नासबी के पात्रों के चरित्र भावा-संवाद आदि में जीवन की वास्तविकता (verisimilitude) होनी चाहिए।

घटना-प्रौद्योगिक्य

किसी घटना को मंच पर अभिनीत भी किया जा सकता है और बर्णित भी। परन्तु मुनने की अपेक्षा आँखों द्वारा देखने से बात का प्रभाव अधिक महत्त्व पड़ता है। मंच पर अभिनय देखकर हमारे सामने पात्र घटना प्रसंग सजीव और साकार हो उठते हैं। इसी कारण नाटक की प्रभाव-शक्ति काव्य से अधिक होती है। पर होरेस का मत है कि कुछ घटनाएँ ऐसी होती हैं जिनका रचयिता पर अभिनय न तो सम्भव है और न वांछनीय ही। उनको अभिनीत होते देख प्रेक्षक के मन में अनुपमा भय प्रविष्टात आदि भाव उत्पन्न हो जाते हैं। नाटककार को यह अधिकार नहीं कि वह अपने प्रेक्षकों को ऐसी मन स्थिति में डाले। अतः होरेस ऐसी घटनाओं के मंच पर अभिनय के विरुद्ध है। उसने ऐसी बर्णित घटनाओं में मरेणा का अपनी सन्तान की हत्या करना अथर्वस का नर-मांस पकाना प्रोचने का पत्नी अथर्वस का स्वयं बन जाना आदि घटनाएँ गिनाई हैं। उसका कथन है कि इन घटनाओं का मंच पर अभिनय नहीं होना चाहिए केवल उनकी सूचना मात्र दे दी जानी चाहिए। भारतीय काव्य-शास्त्र में भी नाट्य-वर्णनाओं के अन्तर्गत ऐसी ही घटनाओं का उल्लेख है।

होरेस कामबी और नासबी के विषयो हास्य और कबला के परस्पर मिश्रण के भी विरुद्ध है और उसे प्रौद्योगिक्य के विरुद्ध मानता है। नासबी के विषय को कामबी की सीमा में और कामबी के विषय को नास्य-सीमा में प्रस्तुत करना अनुचित है। यांत्रिक अवतारणा (Deu Ex machina) का भी वह विरोधी है। बुन्दगाव के सम्बन्ध में उसका मत है कि वह नाटक का अभिन्न भग्न हो और उससे कथानक को गति मिलनी चाहिए—

The chorus should discharge the part and duty of an actor with vigour and chant nothing between the acts that does not forward the action and fit into the plot naturally

रचना-ऐक्य

प्लेटो और अरस्तू के समान होरेस ने भी काव्य के लिए ऐक्य (Organic unity) का महत्त्व स्वीकार किया है। होरेस के युग में इस सिद्धान्त को भोव घूम चुके थे अतः वर्णनात्मक काव्यों में यांत्रिक घटनाओं (episodes) का समावेश अधिक होने लगा था और इस कारण रचना-असंगति की अपेक्षा होने लगी

होरेस का इस सम्बन्ध में एक अन्य उल्लेखनीय मत यह है कि यदि पात्र रम्परा प्राप्त कथानको में लिए गए हैं, तो नाटककार को उनके परम्परागत स्वरूप की रक्षा करनी चाहिए—

“Characters drawn from tradition should preserve their traditional features”

इसका कारण यह है कि उनकी प्राचीनता के कारण जन-भावना रुढ़ हो जाती है और उससे भिन्न स्वरूप जनता को स्वीकार नहीं होता, वह उसे अग्रथार्थ लगता है। इसीलिए होरेस कर्ता है कि यदि कोई नाटककार अपनी कृति में सुप्रसिद्ध शूरवीर अखिल्लेस (Achilles) का चित्रण करे, तो उसे चाहिए कि वह उसे नियमों का उल्लंघन करने वाला, शौर्य, आवेश, उत्साह, साहस से युक्त दिखाए, इसी प्रकार यदि वह अपनी रचना में मेदेआ को अवतरित करे, तो उसे हठी एवं दुर्दमनीय नारी के रूप में चित्रित करे। होरेस नए चरित्रों के निर्माण के विरुद्ध नहीं है, पर वह चाहता है कि नूतन उद्भावनाएँ करते समय लेखक को चाहिए कि वह चरित्र को बुद्धिमत् और कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करे। कथानक और पात्र में सगति होनी चाहिए—

“If you bring on to the stage a subject unattempted yet and are bold enough to create a fresh character, let him remain to the end such as he was when he first appeared—consistent throughout”

इस प्रकार होरेस के अनुसार पात्र का चित्रण उसकी प्रकृति के अनुरूप होना चाहिए। भारतीय काव्य-शास्त्र में इसी को ‘प्रकृत्योचित्य’ कहा गया है।

अभिनय-औचित्य

नाटक के सवाद पात्रों के लिए, वय, जाति सामाजिक स्तर और मानसिक स्थिति (mood) के अनुसार होने चाहिए क्योंकि होरेस स्पष्ट रूप से स्वीकार करता है कि यदि सवाद इस प्रकार के न होंगे, तो उनके द्वारा तर्कसम्मत और कलात्मक प्रभाव उत्पन्न नहीं होगा—

“For a style not in accord with such condition was not likely to have any convincing artistic result”

वह चाहता है कि शाकार्त व्यक्ति के मुख से दुःखपूर्ण, क्रुद्ध व्यक्ति के मुख से रोषपूर्ण और प्रफुल्ल-मन व्यक्ति के मुख से परिहासपूर्ण शब्द तथा गम्भीरमना व्यक्ति के मुख से गम्भीर शब्दों का प्रयोग कराया जाय—

“Sad words suit a gloomy countenance, menacing words an angry, sportive words a merry look, stern words a grim one”

अभिनय-औचित्य के सम्बन्ध में दूसरी बात उसने यह कही है कि अभिनय में ऐसी शक्ति होनी चाहिए कि प्रेक्षक पर वाञ्छित प्रभाव पड़ सके—न तो वह नाटक से ऊब उठे और न उसकी खिल्ली उड़ाये। नाटककार जैसा प्रभाव दर्शकों पर डालना चाहता है, अभिनेता उसी के अनुरूप अभिनय करें—यदि उसे दर्शक-मञ्चली-को

चाहिये। सारांश यह है कि होरेस ने काव्य मापा को किसी कृत्रिम सिद्धांत में नहीं बांधा।

सब्बों के चुनाव के समान ही उनके विधान का प्रत्येक महत्वपूर्ण है। प्रति व्यक्ति को सबस तथा प्रभावपूर्ण बनाने के लिए सब्बों की योजना भी कुशल होती चाहिये। कुशल दम्ब-योजना से साधारण सब्ब भी प्रभावपूर्ण और भावपूर्ण हो उठे है। इसके विपरीत सब्बों और उपयुक्त सब्बों का चुनाव करने पर भी यदि उनकी स्थापना उपयुक्त ढंग से न की गई, तो काव्य का वांछित प्रभाव नहीं पड़ता। इस सम्बन्ध में उसका यह कथन स्मरणीय है।

In style it is order and connection that are all important.

यहाँ तक रोमी का सम्बन्ध है होरेस मानता है कि वह विषय के अनुरूप हो और उसमें प्रत्येक तथा विषय के अनुरूप प्रभाव और भावपूर्ण युक्त हो। उनका मत है कि प्रत्येक विषयानुक्रम हो। संक्षेप होने में स्पष्ट न हो बाधो स्पष्टता के प्रभाव में बलहीन मत बन बाधो उदाहरण के पीछे बहुधा स्पष्टीकृत न हो बाधो सादृश्य का मीरव प्राप्त करने में मीरव न हो बाधो और विभिन्नता के उद्देश्य की प्राप्ति में प्रयत्नित न हो बाधो—सब अपनी अभिव्यक्ति में सब्बों और ईमानदार बने रहो।

वृत्तान्तर

होरेस का मत है कि विभिन्न काव्य-प्रकारों के लिए विभिन्न छन्दों का प्रयोग होना चाहिए क्योंकि वह विषय-वस्तु और छन्द में अभिव्यक्ति सम्बन्ध मानता है। उसका मत है—

Each particular genre should keep the place allotted to it.

अपने इसी मत के आधार पर उसने विभिन्न प्रकार की काव्य वस्तुओं के लिये निम्न निम्न छन्द निर्दिष्ट किये। युद्ध-विषयक कृतियों के लिए 'हेक्सामीटर' नामक छन्द दृष्टि और कामेडी के लिए 'धासाम्बिक' देवों की प्रार्थनाओं तथा प्रेम काव्य के लिए प्रगीत छन्दों कुशलपूर्ण विषय के लिए धाकगीत (elegy) विषयगत गीत के लिए सम्बोधनगीत (ode) को उचित माना।

यही प्रश्न उठता है कि क्या वास्तव में 'काव्य-वस्तु' और छन्द का अनिवार्य सम्बन्ध है? इससे भी महत्वपूर्ण प्रश्न है कि क्या कविता के लिए छन्द अनिवार्य है? यदि काव्य के लिए छन्द अनिवार्य नहीं तो फिर बुरा प्रश्न उठता ही नहीं। वस्तुतः छन्द का चुनाव मध्य है। वे कवि भी जो परम्परागत छन्दों का बन्धन तोड़कर मुक्त कविता लिखते हैं वे भी छन्द की आत्मा सब का तिरस्कार नहीं कर सकते मत काव्य का छन्द से अनिवार्य सम्बन्ध किसी न किसी रूप में मानना ही पड़ेगा।

यहाँ तक काव्य-वस्तु और छन्द के अनिवार्य सम्बन्ध का प्रश्न है। कि विषय वस्तु का तात्पर्य है कविता में व्यक्त भाव विचार और विषय। उसके बदलने पर अभिव्यक्ति का बदलना भी स्वाभाविक है। कि भाव विचार और विषय कई प्रकार

थी। होरेस ने इस घुटि को दूर करने के लिए नेन्द्रिय ऐक्य के सिद्धान्त का समर्थन किया। प्राकृतिक जीवों की तरह काव्य-शरीर के विभिन्न अवयवों में परस्पर और सम्पूर्ण रचना के साथ अनिवार्य रूप से नगतिपूर्ण सम्बन्ध होना चाहिए। वह अमग्नद्ध तत्त्वों के, भले ही वे अत्यधिक प्रभावपूर्ण और शानदार अथवा क्यों न हों, समावेश का विरोध करता है और कहता है कि, “रचना-विधान की समशीलता और उत्तमता इस बात में है कि कवि प्रत्येक अवसर पर वही कहे, जो उस समय कहा जाना चाहिए।”

वह प्रबन्ध काव्य के आडम्बर शैली युक्त आरम्भ के विरुद्ध है क्योंकि यदि आरम्भ में जिस उदात्तता के दर्शन होते हैं, यदि उमाग्न अन्त तक निर्वाह न हो सका, तो पाठक को निराशा होगी। अतः लेखक का कर्तव्य है कि वह अपने पाठक को धीरे-धीरे उठाए। आग जलाकर घुए में अन्त करने में घुए के बाद आग जलाना अधिक चित्ताकर्षक होता है। कवि को चरम बिन्दु (Climax) की ओर वेग में जाना चाहिए ताकि श्रोता या दर्शक मोघा कथा के मध्य पहुँच जाय। जो कुछ एकदम कहा जाना हो, वह उसी क्षण कह दिया जाय और उन बातों को छोड़ देना चाहिए जो अभी न कहनी चाहिए। काव्य का आदि, मध्य और अन्त ऐसा होना चाहिये कि सभी में एक ही स्वर निकले।

भाषा-शैली (Diction)

काव्य का शरीर शब्दों से निर्मित होता है। ये शब्द ही कवि के अभिप्राय को व्यक्त करते हैं। अतः होरेस का कहना है कि कवि को शब्दों के उपयुक्त चुनाव और रचना में उनके उचित विधान (Arrangement) पर पूरा ध्यान रखना चाहिये। मात्र प्रदर्शन के लिए आडम्बरपूर्ण शब्दों का प्रयोग ठीक नहीं क्योंकि ऐसे शब्द गठन-ऐक्य में बाधक होते हैं। जो शब्द रूख और कठोर हों, उन्हें मसृण बनाना चाहिए, जो ओज और शक्तिहीन हों, उन्हें त्याग देना चाहिए। उसकी दृष्टि में निःशक्त शब्द वे हैं जो कवि के अभिप्राय को प्रकट करने में असमर्थ हैं। उसने शब्दों के चुनाव की कसौटी उनमें गुण और वर्ण माने हैं। इन्हीं के आधार पर वह शब्दों के चुनाव का परामर्श देता है।

होरेस के युग में एक ओर कविगण शब्द-प्रयोग की पूर्ण स्वतन्त्रता की मांग कर रहे थे, तो दूसरी ओर कुछ लोग केवल लैटिन के ही शब्दों के प्रयोग का समर्थन करते थे। होरेस ने इन दोनों मतों में से किसी का समर्थन न किया। उसने खिचड़ी भाषा के प्रति अपनी अरुचि प्रकट की, शब्द-भण्डार की वृद्धि के लिए प्रचलन में आये यूनानी शब्दों को थोड़ा परिवर्तित कर स्वीकार करने की बात मानी, लैटिन धातुओं से नये शब्द निर्माण की बात कही। उसका भाषा सम्बन्धी मत अत्यन्त विवेकपूर्ण व प्रगतिशील था। वह मानता था कि भाषा का कार्य भावों को अभिव्यक्त करना है और मानव के भाव तथा अनुभव बदलते रहते हैं। अनुभवों में वृद्धि तथा विकास होता रहता है, अतः भाषा में भी निरन्तर विकास होता रहना चाहिये। कवि को केवल पुरानी शब्दावली पर निर्भर न रहकर नये शब्दों का निर्माण और कुशल प्रयोग करना

लॉजाइनस और उनका उदात्त तत्त्व

- १ लॉजाइनस का परिचय
उनके निम्न 'पेरि इप्सुस' का प्रतिपाद
- २ लॉजाइनस के पूर्व काल-सिद्धान्त
- ४ लॉजाइनस के अन्तिमकाली विचार
- ५ उदात्त का स्वरूप
- ६ उदात्त का अन्तरंग तत्त्व
- ७ उदात्त का बहिरंग तत्त्व
- ८ उदात्त के विरोधी तत्त्व
- ९ आधुनिक वास्तविक आलोचना और लॉजाइनस के विचार
- १ संस्कृत काल-शास्त्र और उदात्त तत्त्व
- ११ अन्तर्भाव

लॉजाइनस का परिचय

यूनानी-वाक्य-सारत्र ॥ अस्तू की प्रसिद्ध रचना 'पेरि पोइतिकेस' के उपरांत पेरि इप्सुस का दूसरा रचना है। 'पेरि इप्सुस' का अर्थ है—धीमात्य ऊँचाई। इस निबन्ध का अग्रजी में On the sublime नाम से अनुवाद हुआ है। जिस प्रकार 'बुद्धि' का अन्तिम-विचार कई सौ वर्ष तक अज्ञात पड़ा रहा उसी प्रकार पेरि इप्सुस भी शताब्दियों तक विस्मृति के गर्भ में गड़ा रहा। १२२४ ई. में पहली बार उसको प्रकाशित किया गया। उग पर लेखक का नाम दिया गया था—दिओ-पुसिअस लोगिनुस जिसे अग्रजी में लाइनोसिअस लॉजाइनस उल्लिखित किया जाता है। १६वीं शताब्दी तक उसे ही 'पेरि इप्सुस' का रचयिता माना जाता रहा पर उन्नीसवीं शताब्दी के आरम्भ में इस सम्बन्ध में सकारण व्यक्त की जाने लगी। कुछ भाषा-विद्वान् पेरि इप्सुस का लेखक जेनोबिया के मंत्री लॉजाइनस को मानने में जो अपनी क्षमता और क्षमता ॥ निम्न इतिहास में प्रसिद्ध है और उसका रचना-काल तीसरी शताब्दी पूर्व ई. में। इसके विपरीत दूसरों का मत था कि इसका लेखक कोई अज्ञात यूनानी या रोमी का और उसकी रचना पहली शताब्दी में हुई थी। स्कोट-क्रिस्ट ने अत्यन्त उच्च-वर्णित भाषा में 'पेरि इप्सुस' का लेखक उन्नी लॉजाइनस को माना है जिसने बड़ी निष्ठा के साथ महारानी जेनोबिया की सेवा की जिसने ईश्वरताम में 'पाम्पूरा

के होते हैं, अतः उनमें परिवर्तन के साथ छंद परिवर्तन होना भी ठीक ही है। संस्कृत साहित्य में भी वस्तु के अनुसार छंद विधान की योजना रही है। कण्व, रति, उत्साह आदि भावों के विभिन्न रूपों के अनुकूल छंद चुनना कवि के लिए उपादेय माना गया था। इस चुनाव में कवि के उद्देश्य का भी पूरा ध्यान रखा जाता था। यदि उसका उद्देश्य वस्तु का वर्णन मात्र होता था तो एक प्रकार का छंद, और यदि उसका प्रयोजन भावों का स्पर्श करना भी होता था, तो दूसरे प्रकार का छंद चुना जाता था। वर्णनात्मक और भावात्मक कविताओं के छंद अलग-अलग होते थे।

अस्तु, होरेस का वृत्तौचित्य सम्बन्धी सिद्धान्त पर्याप्त रूप में मान्य होना चाहिए उनकी दृष्टि यही है कि उन्होंने वृत्तों का औचित्य निर्धारित करते हुये केवल प्राचीन ग्रीक काव्य और परम्परा का ध्यान रखा।

औचित्य सिद्धान्त की समीक्षा

यह कहा जाता है कि होरेस का औचित्य सिद्धान्त अपने युग के अभिजात्य वर्ग की धारणाओं से प्रभावित तथा निर्दिष्ट था, उन्होंने प्रकृति से प्रेरणा प्राप्त नहीं की थी। उनका ध्यान या तो ग्रीक साहित्य पर रहा या अपने युग के दर्शक और श्रोता वर्ग। पर यह आक्षेप पूर्णतः उचित नहीं। यह सच है कि वे ग्रीक काव्य, दर्शन और संस्कृति से प्रभावित थे यह भी सच है कि अपनी स्थापनायें प्रस्तुत करते समय उनके मस्तिष्क में रोम की जनता रहती थी, तथापि ऐसे कई स्थल हैं जहाँ उनका ध्यान नाटक की सफलता या असफलता पर ही केन्द्रित था, जहाँ उन्होंने सहृदय मात्र की निर्भान्त विवेक दृष्टि को ही काव्य का मूल्यांकन करने की कसौटी बताई और उसे औचित्य का आधार माना।

दूसरा आक्षेप उनके औचित्य सिद्धान्त पर यह लगाया जाता है कि बहिरंग आलोचना का ही अंग है, काव्य का सुव्यवस्थित, मौलिक तथा पूर्ण तात्त्विक विवेचन नहीं। यह आक्षेप उचित ही है क्योंकि होरेस की दृष्टि अत्यन्त वस्तु-परक थी और रीति परम्पराओं के अनुकरण को काव्य की सफलता के लिए आवश्यक मानता था। परन्तु उसका यह अर्थ भी नहीं कि वह काव्य के आत्मपक्ष की ओर से पूर्ण उदासीन था। वीकने ने ठीक ही कहा है—

“What Horace chiefly valued is perfection of technique . though he knew well enough that man perfection of form is no substitute for poetic genius He would see art and natural genius wedded in fruitful union”

यह ठीक है कि कुल मिलाकर होरेस ने काव्य के मूलभूत सिद्धान्तों का अंतरंग विवेचन कम किया है, काव्य की आत्मा के उद्घाटन की बजाय उसके बाह्य रूप-भेदों और अंग विन्यास का निरूपण अधिक किया है, तथापि उसके कतिपय सिद्धान्त शाश्वत मूल्य और स्थायी महत्त्व के हैं।

होता है। ऐसा अनुभव करते समय कदाचित् उसके मन में Ion की निम्न पंक्तियों की प्रतिष्ठाया रही हो

The Muse first of all inspires men for all good poets
compose their beautiful poems not by art, but because they are
inspired and possessed when he has not attained to this state he
is powerless and is unable to utter his oracles

सॉसाइनस के बिचार

अतः सॉसाइनस काव्य लिए माबोल्कर्य को मूल उत्पत्ति अति आवश्यक तत्त्व मानता था। उसने इस बात का पता लगाने की चिन्ता नहीं की कि इस माबोल्कर्य प्रपाठ अनुभूति या चरमोत्साह का स्रोत क्या है पर उसने निर्मायक रूप में वह सिद्धान्त प्रस्तुत किया कि काव्य या साहित्य का चरम उत्कृष्ट चरमोत्साह प्रदान करना है तर्क द्वारा बाध्य करना नहीं पाठक या श्रोता को वेधाम्बर शून्य बनाना है।

"The sublime consists in a certain loftiness and consummate-ness of language and it is by this and this only that the greatest poets and prose-writers have won pre-eminence and lasting fame for a work of genius does not aim at persuasion, but ecstasy—or lifting the reader out of himself"

इसी बात को भाव में बनकर बोवार्ट ने इन शब्दों में कहा 'Nothing is poetry unless it transports और बिचिनसी ने इसी के आधार पर साहित्य के दो भेद - ज्ञान का साहित्य और शक्ति का साहित्य—किये और कहा कि पहले का कार्य गिज्ञा देना तथा दूसरे का कार्य आनन्द प्रदान करना है। मद्यपि सॉसाइनस ने 'कल्पना' शब्द का प्रयोग नहीं किया तथापि उसका स्पष्ट मत था कि साहित्य का सम्बन्ध तर्क से नहीं है कल्पना से है। वह तर्क द्वारा नहीं कल्पना द्वारा पाठक को अभिभूत करता है। यदि उसने 'इलियड' को ओडेसी से डिमोस्तेनीज को ठिसरो से मल्ट माना तो इसका कारण यही था कि 'इलियड' में जीवन्त आशय प्रचुरता प्रपाठ अनुभूति पनि शक्ति और वेग तथा यथार्थ विम्व विधान 'ओडेसी' से कहीं अधिक थे। इसी प्रकार ठिसरो की ऐसी विभिन्न और सामान्य से शाराजान्त की दो डिमोस्तेनीज की ऐसी में जीवन्त आशय गति उत्पन्नता प्रचुरता आदि गुण थे जिसके कारण पाठक की चेतना पूर्णतः अभिभूत हो जाती थी।

मद्यपि सॉसाइनस का मत था कि 'कला प्रकृति के समान प्रतीत होने पर ही सम्पूर्ण होती है तथापि वह कवि के अध्ययन या जिसे भारतीय काव्य-शास्त्र में अभ्यास कहा गया है उस पर भी कम बल नहीं देता था। उसका विश्वास था कि प्रतिभा या सीख्य शक्ति आभास से यूही नहीं टपक पड़ती। वह कुदत्त मनोहार

का महान नगर बसाया और गिवन के शब्दों में जिसने चुपचाप अपनी स्वामिनी के लिए प्राण दे दिए।

“Without uttering a complaint he calmly followed the executioner, pitying his unhappy mistress, and bestowing comfort on his afflicted friends”

हम भी उसे तृतीय शताब्दी वाला लोजाइनस ही मानते हैं। यद्यपि वह प्लेटो से अत्यधिक प्रभावित था, विशेषतः उसकी प्रभावपूर्ण शैली तथा साहित्य के प्रति भावुक दृष्टिकोण में, परन्तु उसने काव्य के मोहक गुणों तथा उसकी वेदान्तर विगलित करने की शक्ति की, जिनकी प्लेटो ने निन्दा की थी, प्रशंसा की। जिस भावोत्कर्ष आह्लाद तथा दिव्य आनन्दानुभूति को प्लेटो काव्य-जात में बहिष्कृत करना चाहता था, उन्हें उसने काव्य के लिए आवश्यक समझा। वह अलंकार-शास्त्री (Rhetorician) था अतः उसका व्याकरण-शास्त्र, निबन्ध-रचना-शास्त्र, विश्लेषणात्मक आलोचना-शास्त्र का अध्ययन पर्याप्त व्यापक था और वह कला के नियमों शब्दों के शुद्ध प्रयोग और उनके उपयुक्त चयन, छन्द और अलंकारों के सम्यक् प्रयोग पर भी बहुत बल देता था।

पेरि इप्सुस का प्रतिपाद्य

लोजाइनस की 'पेरि इप्सुस' कृति का केवल ३ भाग उपलब्ध है। इसका अनुशीलन करने से पता लगता है कि उसका प्रतिपाद्य काव्यगत उदात्त-भावना नहीं है जैसा कि उसके अंग्रेजी शीर्षक 'On the sublime' में भ्रम होता है। जैसा डॉ॰ नगेन्द्र ने कहा है, “इसमें उदात्त कला की प्रेरक भावनाओं और धारणाओं का विश्लेषण नहीं, बल्कि उदात्त शैली के आधार-तत्त्वों का विवेचन प्रधान है।” यद्यपि उसमें उदात्त के आध्यात्मिक पक्ष को भी महत्त्व दिया गया है, पर बल उसमें उदात्त शैली के आधार-तत्त्वों पर ही दिया गया है।

लोजाइनस के पूर्व काव्य सम्बन्धी धारणा

लोजाइनस से पूर्व कवि का मुख्य कर्म पाठक-श्रोता को आनन्द तथा शिक्षा प्रदान करना और गद्य-लेखक या वक्ता का मुख्य कर्म अपनी बात मनवाना सम्झा जाता था। यदि होमर वक्ता का कर्तव्य और उसकी सफलता श्रोताओं को मुग्ध करने में मानता था, तो एरिस्टोफेन्स कवि का कर्तव्य पाठकों को सुधारना मानता था। इसी प्रकार वक्ता या Rhetorician का गुण समझा जाता था—संतुलित भाषा, सुव्यवस्थित तर्क द्वारा श्रोता के भस्तिष्क पर इस तरह छा जाना कि वह वक्ता की बात मान ले। सारांश यह है कि लोजाइनस ने पूर्व साहित्यकार का कर्तव्य-कर्म समझा जाता था—‘To instruct, to delight, to persuade’ अर्थात् शिक्षा देना, आह्लाद प्रदान करना और बात मनवाना। लोजाइनस को इससे मन्तोप नहीं हुआ। उसने अनुभव किया कि इस सूत्र में कुछ कमी है क्योंकि काव्य में इन तीनों बातों में भी कुछ अधिक

समुचित प्रसकार-योजना उत्कृष्ट भाषा तथा परिमामय रचना विधान । इनमें से प्रथम दो प्रसङ्गात हैं अतः अन्तरंग पक्ष के अन्तर्गत आते हैं तो सद्य तीन कक्षागत हैं और बहिरंग के अन्तर्गत आते हैं । उन्होंने अपनी बात को स्पष्ट करने के लिए उन तर्कों का भी उल्लेख किया है जो प्रीतार्य के विरोधी हैं । इस प्रकार उनके उदात्त के स्वल्प विवेचन के तीन पक्ष हो जाते हैं—(१) अन्तरंग तत्त्व (२) बहिरंग तत्त्व और (३) विरोधी तत्त्व ।

अन्तरंग तत्त्व

१ उदात्त विचार या विषय की परिभा—सोब्राइनस के अनुसार उस कवि की कृति महान् नहीं हो सकती जिसमें महान् धारणाओं की शक्ति नहीं है । कवि को महान् बनने के लिए अपनी आत्मा में उदात्त विचारों का पोषण करना चाहिए । उन्होंने स्पष्ट शिक्षा है यह सम्भव नहीं है कि जीवन भर कुछ उद्देश्यों और विचारों में प्रसक्त व्यक्ति कोई स्तुत्य एवं अमर रचना कर सके । महान् कवि उन्हीं के मुख से निवृत्त होते हैं जिनके विचार असीम और गहन हों ।^१ अस्तु मे विषय को स्वतः साध्य माना या सोब्राइनस उसे साधन मानते हैं । उनका मत है कि विषय के महत्त्व तथा अनुक्रम की व्यवस्था से काव्य में ध्यानस्वाधिकार का तत्त्व आता है जिसका उत्कृष्ट ही स्थायी प्रभाव पड़ता है । उनके मतानुसार यद्यपि यह कार्य प्रतिभा द्वारा ही सिद्ध होता है तथापि महान् कवियों के ग्रन्थों का अनुशीलन भी उसमें सहायक हो सकता है । महान् कवियों की कृतियों के पाठ्यार्थ से जो संस्कार प्राप्त होते हैं, वे निश्चय ही अष्ट रचना के प्रणयन में सहायक होंगे हैं । यह अष्ट रचना के लिए विषय का विस्तारपूर्ण होना आवश्यक समझते हैं । जब यह छोटी नदियों की अपेक्षा मील नहीं बरसू और इनसे भी अधिक सागर को काव्य के विषय के लिए अधिक उपयुक्त मानते हैं तो इसी तत्त्व की धार नकेत करते हैं । उनका मत है कि विषय में अस्वाभाविकता के समान असाधारण शक्ति और वेग होना चाहिए तथा ईश्वर का सा ऐश्वर्य और वैभव भी । विषय ऐसा होना चाहिए जिसका पाठक-श्रोता पर उत्कृष्ट तथा स्थायी प्रभाव पड़े । जिससे प्रभावित न होना कठिन ही नहीं लक्ष्य अस्मभव हो जाए और जिसकी स्मृति इसकी प्रशंसा और गहरी हो कि मिटाए न मिटे । सारांश यह है कि उदात्त के सम्बन्ध में सोब्राइनस का मत यह है कि जहाँ तक विषय बस्तु का सम्बन्ध है वह धन्य विस्तार वाला हो तथा उसमें असाधारण शक्ति वेग अलौकिक ऐश्वर्य तथा उत्कृष्ट प्रभाव-शक्ति हो और इसके लिए उन्होंने प्रतिभा तथा महान् कवियों के ग्रन्थों का अनुशीलन आवश्यक माना है ।

आवेग—सोब्राइनस उदात्त और प्रेरणा प्रसूत भाव्य आवेग को उदात्त का दूसरा तत्त्व मानते हैं । मैं यह बात पुरे विश्वास के साथ कह सकता हूँ कि जो-

१ डा. मणोन्म की प में उदात्त तत्त्व पृ. २३

२ डा. मणोन्म काव्य में उदात्त तत्त्व पृ. ३

शास्त्री (Rhetorician) था, अतः उसने 'उदात्त' के स्रोतों की चर्चा करते समय उसके कलात्मक या बहिरंग पक्ष की भी चर्चा की—अलंकारों के प्रयोग के सम्बन्ध में अपना मत दिया तथा तुच्छता या 'बालेयता' का विरोध किया। वस्तुतः लॉजाइनस में स्वच्छन्दतावाद (romanticism) और अभिव्यज्जनावाद (classicism) दोनों के तत्त्व विद्यमान हैं। वह एक अत्यन्त सन्तुलित विचारधारा समन्वयवादी विचारक तथा आलोचक था, अतः उसने काव्य के अन्तरंग और बहिरंग दोनों में औदात्य का समर्थन किया। इसीलिए स्कॉट जेम्स ने उसे प्रथम स्वच्छन्दवादी समीक्षक मानते हुए कहा है

“Though he was the first to expound doctrines upon which romanticism rests, he turned and tempered them with what is sanest in classicism”

यही कारण है कि उसने विचार तत्त्व और पद-विन्यास को एक-दूसरे से सम्बद्ध माना “विचार और पद-विन्यास अधिकतर एक-दूसरे के आश्रय में विकसित होते हैं।”^१ तथा कहा “सुन्दर शब्द ही वास्तव में विचार को विशेष प्रकार का आलोक प्रदान करते हैं।”^२ सारांश यह है कि लॉजाइनस की दृष्टि में भव्य कविता वही है जो आनन्दातिरेक (Transport) के कारण हमें इतना निमग्न और तन्मय कर दे कि हम अपना मान भूल जाए और ऐसी उच्च भाव-भूमि पर पहुँच जाए जहाँ निरी बौद्धिकता पगु हो जाती है और वर्ण्य-विषय विद्युत्प्रकाश की भाँति आलोकित हो उठता है। ‘काव्यप्रकाश’ के लेखक मम्मट ने भी काव्य के इसी सर्वातिशायी प्रभाव का जयजयकार किया है। कवि-कृति को उन्होंने भी ‘ह्लादैकमयी’ कहा है। काव्य के विविध प्रयोजनों का उल्लेख करते हुए “सद्यः परनिवृत्ति” को उन्होंने ‘सकल प्रयोजन-मौलिभूति’ के रूप में स्वीकार किया है। उनकी दृष्टि में भी काव्य के रसास्वादन से इस प्रकार का आनन्द प्रादुर्भूत होता है जहाँ ‘वेद्यान्तर’ विगलित हो जाता है। इस प्रकार लॉजाइनस के आनन्दातिरेक में तथा मम्मट के ‘विगलित वेद्यान्तर’ में बहुत कुछ साम्य है।

उदात्त का स्वरूप

अब हम लॉजाइनस के ‘उदात्त तत्त्व’ पर विचार करें। उसने उदात्त की परिभाषा नहीं दी है—उसे एक स्वतः स्पष्ट तथ्य मानकर छोड़ दिया है। उसकी दृष्टि व्यावहारिक तथा मनोवैज्ञानिक दोनों प्रकार की थी, अतः उसने जहाँ एक ओर उदात्त के बहिरंग तत्त्वों की चर्चा की वहाँ उसके अन्तरंग तत्त्वों की ओर भी सकेत किया। उदात्त के इस विवेचन में उन्होंने ५ बातों को आवश्यक ठहराया—महान् धारणाओं की क्षमता या विषय की गरिमा, आवावेश की तीव्रता,

१ स्कॉट जेम्स ‘दि मेकिंग आफ लिटरेचर’, पृष्ठ ८७

२ De Sublimitate, 30, 1

३ बर्दी

असंकार सम्बन्धी विवेचन अत्यन्त मार्मिक है। वह असंकारों को भी एक प्रकार से काव्य की आत्मा के रूप में ग्रहण करते हैं। उनका मत है कि प्राकृतिक अभिव्यञ्जना में असंकारों का स्थान है अतः उन्हें कृत्रिम मानना उचित नहीं पर उनका प्रयोग प्रासंगिक होना चाहिए अनावश्यक तथा अप्रासंगिक नहीं परिस्थिति और उद्देश्य के अनुकूल होना चाहिए। भव्य से भव्य असंकार भी यदि स्थान परिस्थिति आदि के अनुकूल नहीं है, तो कविता-कामिनी का शृंगार न कर उसका बोझ बन जायगा। वह साधन मात्र है अतः उसे प्रसंग का सहज रंग बन कर माना चाहिए वह जीवित्व को यहाँ भी प्रभावता देते हैं "इस बात पर किसी का ध्यान न जाए कि वह असंकार है।" इस वाक्य से स्पष्ट है कि जिससे वाक्य के आलोचक 'आत्मगोपन' कह कर उसे बड़ा महत्व देते हैं उससे भी सौजाइनस परिचित थे। वह असंकार को निश्चय ही साध्य नहीं मानते थे और यह उस युग के लिए जिसमें सौजाइनस पैदा हुए, निश्चय ही अन्तिकारी विचार था।

वहाँ तक उदात्त के पोषक असंकारों के निर्देश का प्रश्न है, जन्होंने विस्तारवा शपथोक्ति प्रस्तासंकार विपर्यय व्यक्तिकम पुनरावृत्ति किन्न वाक्य प्रत्यक्षीकरण संवयन सार, रूप-परिवर्तन पर्यायोक्ति आदि का विवेचन किया है।

१ विस्तारवा—इसके उत्पन्न विवरण और प्राचुर्य हैं। विषय को अपने समस्त घटों और अंगव्यूत प्रसंगों के साथ प्रस्तुत किया जाता है। विषय के विस्तार से मुक्ति में बस जाता है। मुक्तियों की जब प्रकलता से प्रस्तुत किया जाता है तो उदात्त शैली का निर्माण होता है।

२ शपथोक्ति—इसका नाम संबोधन भी है। शपथ का प्रयोग कर प्रोज और विश्वास की सृष्टि की जाती है जैसे 'सोइराब और रस्तम' नामक ग्रंथ भी काव्य में जब पिता-पुत्र शपथ बिनाते हैं तो वहाँ प्रोज की सृष्टि होती है।

३ प्रस्तासंकार—यहाँ बकता स्वयं ही प्रश्न कर उसका समाधान प्रस्तुत करता है। इस प्रकार का बकतव्य अधिक उदात्त बन जाता है। प्रश्न उठाकर स्वयं उत्तर देने से आभावेय का स्कोट स्वाभाविक जान पड़ता है जैसे मिस्टन के प्रोज *On His Blindness* में मिस्टन स्वयं प्रश्न करता है *Doth God exact day-labour light denied ?* और फिर स्वयं उत्तर देता है—

God doth not need

Eather man's work or his own gifts

They also serve who only stand and wait.

४ विपर्यय और ५ व्यक्तिकम—इनमें घटों तथा विचारों के सहज रूप में उलट-फेर कर दिया जाता है जिससे बात अधिक प्रभावशाली हो जाती है।

आवेग उन्मद उत्साह के उद्दाम वेग से फूट पड़ता है और एक प्रकार से वक्ता के शब्दों को विक्षेप से परिपूर्ण कर देता है, उसके यथास्थान व्यक्त होने से स्वर-मे जैसा श्रौदात्य आता है, वह अन्यत्र दुर्लभ है।^१ भव्य आवेग से उनका अभिप्राय ऐसे आवेग से है जिसके परिणामस्वरूप हमारी आत्मा अपने-आप ऊपर उठकर मानो गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उल्लास से भर जाती है। उन्होंने आवेग के दो भेद किये हैं—भव्य और निम्न। निम्न के अन्तर्गत वे उन आवेगों को लेते हैं जिनका सम्बन्ध दया, शोक, भय आदि से है। प्रथम से आत्मा का उत्कर्ष होता है तो दूसरे से अपकर्ष। उदात्त के लिए प्रथम अर्थात् भव्य आवेग को आवश्यक माना गया है। यद्यपि भावावेश की तीव्रता (vehement passion) पर लोजाइनस स्वतन्त्र ग्रन्थ लिखना चाहते हुए भी न लिख सके, तथापि भावना के उत्कर्ष और प्राबल्य पर जो उनके विचार उपलब्ध हैं उनमें तथा आगे के स्वच्छन्दतावादी समीक्षकों के विचारों में पर्याप्त साम्य है। वह भी हर्ष-उल्लास, सभ्रम अर्थात् आदर और विस्मय को उदात्त के लिए परम आवश्यक मानते हैं तथा उसी को उदात्त कहते हैं जो अपनी ऊर्जा, उल्लास और सभ्रम आदि के सम्मिलित प्रभाव-रूप ऐसी अनुभूति को जन्म दे जो अन्ततः पाठक की सम्पूर्ण चेतना को अभिभूत कर सके।

बहिरंग पक्ष

लोजाइनस प्रतिभा को प्राकृतिक वस्तु मानते हैं और कहते हैं कि उसके लिये सदैव कोई नियम नहीं बनाये जा सकते, फिर भी प्रकृति के अनुशीलन से प्रकट होता है कि उसकी अभिव्यक्ति में एक व्यवस्था है और वह भी नियमानुसार कार्य करती है। अतः लोजाइनस नियमों का महत्व स्वीकार करते हैं बल्कि निबन्ध का जो भाग उपलब्ध है उसमें उन्होंने मूलतः उन्हीं तत्वों पर, अधिक बल दिया है जिनके द्वारा काव्य का बहिरंग—भाषा, शैली, रचना-विधान आदि पुष्ट होते हैं। उन्हें वह 'कला की उपज'^२ मानते हैं। उन्होंने कलागत उदात्त के तीन तत्व माने हैं—१ समुचित अलंकार-योजना, २ उत्कृष्ट भाषा, ३ गरिमामय रचना-विधान।

समुचित अलंकार योजना

अलंकारों का प्रयोग तो लोजाइनस के युग में निर्वाध होता था, पर उसका मनोवैज्ञानिक आधार न था। लोजाइनस ने उनका सम्बन्ध मनोविज्ञान से जोड़ा और मनोवैज्ञानिक प्रभावों को व्यक्त करने के निमित्त ही अलंकारों को उपयोगी ठहराया। केवल चमत्कार प्रदर्शन के लिए अलंकारों का प्रयोग उन्हें मान्य न था। वह अलंकार तो तभी उपयोगी मानते थे जब वह जहाँ प्रयुक्त हुआ है, वहाँ अर्थ को उत्कर्ष प्रदान करे, पाठक को आनन्द प्रदान करे, केवल चमत्कृत न करे। अतः उनका

१ वही पृ० ५४

२ २१० नोट 'काव्य में उदात्त तत्व' पृ० ५३

ध्वनि-यथ धीर धर्ष-यथ । लोकाइनस ने दोनों पक्षों पर समुचित ध्यान दिया है । उनका विचार है कि अनुसूक्त ध्वनि के शब्दों का जयन वाक्य में मोहकता की सृष्टि करता है । उनके इस विचार में हम भाषा-सम्बन्धी भाषानुिक विचारों की स्पष्ट भूमक पाते हैं । जिस प्रकार भारतीय रीति-सम्प्रदाय में भाषा में शब्द माधुर्य प्रसाद ध्वनि गुण माने गये हैं उसी प्रकार लोकाइनस भी मानता है साध ही जिस प्रकार काव्य शब्दों का विवेचन करते हुए भारतीय व्याख्यातों ने भाषा सम्बन्धी शब्दों का उल्लेख किया है उसी प्रकार लोकाइनस ने भी किया है । साहित्यिक या कथकमयी शब्द-योजना के सम्बन्ध में धरस्तु का नियम था कि एक वाक्य में दो से अधिक मुहावरे नहीं आने चाहिए । लोकाइनस की मर्म-साहिका दृष्टि इस सिद्धांत का समर्थन न कर सकी । उसने कहा कि अनुसूक्ति की तीव्रता को व्यक्त करने के लिए भाषा का प्रयोग किया जाए, यही एक मात्र नियम है अन्य सब नियम अपूर्ण तथा अपूर्ण हैं । यहाँ उसने एक चेतावनी भी दी है कि हर जगह गरिमामयी भाषा का प्रयोग उचित नहीं । उसका प्रथम प्रयोग के अनुरूप ही होना चाहिए, 'छोटी-मोटी बातों को बड़ी-बड़ी धीर भारी-भरकम सजा देना किसी छोटे-से बालक के मुँह पर पूरे आकारवाला मास-अमिनय का मुँहोटा सजा देने के समान है । उनका कथन है कि शब्द-योजना संगीतारमक प्रभाव के अनुरूप होनी चाहिये । उनका यह सिद्धान्त भारतीय शब्दात्मकता के समर्थन होते हुए भी इसलिए मिल्न है कि उन्होंने शब्द का सम्बन्ध भाव से भी जोड़ दिया है । इस तरह लोकाइनस यद्यपि ऐतिहासिक सिद्धान्त के अनुयायी में समर्थ हैं । परन्तु उसका मनोवैज्ञानिक रूप मानने के कारण वह उससे मिल्न है ।

रचना-विधान—उनके अनुसार रचना विधान गरिमामय एवं अजित होना चाहिए । रचना विधान के अन्तर्गत शब्दों विचारों कायों सुन्दरता तथा रस के प्रत्येक रूपों का समुच्चय होना है । उनकी दृष्टि में रचना का प्रायः-तत्त्व है सामंजस्य को उदात्त सीमा के मिये प्रतिबोध है । उन्होंने बीसीयत रचना विधान की तुलना शरीर रचना से करते हुए दोनों को समान माना है । जिस प्रकार शरीर के विभिन्न अङ्गों का अलग अलग रहने पर कोई महत्त्व नहीं तब मिलकर ही वह एक समग्र और समूह शरीर की रचना करते हैं इसी प्रकार उदात्त सीमा के सभी तरह जब एकात्मक रूप ग्रहण करते हैं तभी उनके कारण कृति गरिमामय बन पाती है ।

व्यंग्य-तत्त्व — लोकाइनस ने प्रत्यक्ष रूप में व्यंग्य तत्त्व की बात नहीं की है केवल उदाहरणों का वर्णन किया है यहाँ उनकी निर्मात्री शक्ति के रूप में उदात्त शक्ति की है । उनका विचार है व्यंग्यप्रदाय व्यंग्य-विधान से ही है और उनकी प्रशंसा शक्ति वह व्यंग्य को मानत है । व्यंग्यप्रदाय शक्ति लोकाइनस के प्रथम अनुसूक्त रीति-संगत में इस स्थान पर हमारे भी जगह हमविशेषण शब्द का प्रयोग किया है ।

६ पुनरावृत्ति और ७. छिन्नवाक्य—इनका भी उद्देश्य आत्मा के आवेग और सक्षोभ को प्रभावशाली ढंग से व्यक्त करना होता है। भावावेग में भावो या विचारो का अनुक्रम भग हो जाना, सयोजक पदावली की कड़ियाँ टूट जाना स्वाभाविक है, अतः भावाभिव्यक्ति को सवल और सहज बनाने में इनकी उपादेयता असंदिग्ध है।

८ प्रत्यक्षीकरण—इसके द्वारा सम्पूर्ण वर्ण्य-विषय को ऐसे प्रस्तुत किया जाता है कि ऐसा लगता है जैसे वह घटना हमारे सम्मुख ही घट रही है। इससे वर्ण्य जीवन्त हो उठता है। निराला की "राम की शक्ति पूजा" में समुद्र गर्जन, विराट् पर्वत, सघन अन्धकार की विशाल सैटिंग में राम की उपासना का दृश्य इसी प्रकार का है।

९ सचयन—इसमें अनेक तथ्यों का ढेर सा लगा दिया जाता है जिससे आवेग की अभिव्यक्ति सफल बन जाती है।

१० सार—इसमें वर्ण्य-वस्तु की उत्तरोत्तर वृद्धि की अभिव्यजना रहती है, जैसे 'राम की शक्ति पूजा' में राम के द्वारा चक्रों को पार करने का वर्णन या हनुमान का महाकाश में चढ़ना।

११ रूप-परिवर्तन—इसके द्वारा वचन, कारक, पुरुष, लिंग आदि के परिवर्तन द्वारा विषय के प्रतिपादन में विविधता और सजीवता उत्पन्न की जाती है। एकवचन के लिए बहुवचन, बहुवचन के लिए एकवचन, भूत और भविष्यत् के लिए वर्तमान या पुल्लिङ्ग के स्थान पर स्त्रीलिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग के लिए पुल्लिङ्ग का प्रयोग कर यह प्रभाव अंकित किया जाता है। विद्यापति की राधा जब माधव-माधव रटते-रटते स्वयं कृष्ण बन जाती है, तो कवि की निम्न उक्ति कितनी प्रभावशाली बन जाती है इसे पाठक सहज ही अनुभव करता है "अनुदिन माधव माधव रटियत राधा भेल कन्हौई।"

भारतीय काव्य-शास्त्र में भी इस प्रकार के रूप-परिवर्तनों की मार्मिक व्याख्या और विवेचन कुल्लक द्वारा 'पद-परार्थ-वक्रता' के अन्तर्गत किया गया है।

१२ पर्यायोक्ति—इसमें बात को प्रकारान्तर से चमत्कारपूर्ण ढंग से कहा जाता है जैसे 'मृत्यु' के लिए 'नियत मार्ग' कहना। रूपक और अतिशयोक्ति का भी उदात्त के लिए महत्व स्वीकार किया गया है, पर इन दोनों के प्रयोग में भी उन्होंने सतर्कता, समय और विवेक से काम लेने की बात कही है।

उत्कृष्ट भाषा—उत्कृष्ट भाषा के अन्तर्गत लोजाइनस ने शब्द-चयन, रूपकादि का प्रयोग और भाषा की सज्जा को लिया है। उन्होंने विचार और पद-विन्यास को एक-दूसरे के आश्रित माना है, अतः सहज ही यह निष्कर्ष निकल आया है कि उदात्त विचार क्षुद्र या साधारण शब्दावली द्वारा अभिव्यक्त न होकर गरिमामयी भाषा में ही अभिव्यक्त हो सकते हैं। भाषा की गरिमा का मूल आधार है शब्द-सौन्दर्य अर्थात् उपयुक्त और प्रभावशाली शब्दों का प्रयोग। "सुन्दर शब्द ही वास्तव में विचार को विशेष प्रकार का आलोक प्रदान करते हैं।" शब्द-विन्यास के दो पक्ष होते हैं—

'In all speech words and sense are as the body and soul' द्वारा कही थीर बिबिस्ती ने भाषा को धारमा 'Incarnation' कहकर व्यक्त की यह सौजाइनस तीसरी सताब्दी में ही कह चुके थे। कॉलरिज ने बाद में भी बात As light to the eye even such is beauty to the mind द्वारा व्यक्त की यह सौजाइनस पहले ही For beautiful words are the true and peculiar light of the mind द्वारा कह चुके थे। प्रकृति के सम्बन्ध में भी कॉलरिज तथा सौजाइनस के विचार समान हैं।

भारतीय काव्य-शास्त्र में उदात्त की परिकल्पना का अभाव तो नहीं है पर उदात्त का विवेचन समग्र रूप से एक स्थान पर नहीं किया गया है। उदात्त के समग्र लक्षण ही उपलब्ध होते हैं—जैसे धीरोदात्त नायक धीर रस अद्भुत रस शोक गुण पीड़ी पीठि आदि के प्रसंगों में। अतः यह मानना पड़ेगा कि उदात्त का बिस्से पक्ष धीर समग्र विवेचन भारतीय काव्य-शास्त्र में उतना नहीं जितना सौजाइनस के पैरि इप्सुस में पाया जाता है।

उनके अनुसार कल्पना वह शक्ति है जो पहले कवि को मानसिक रूप में वर्ण्य विषय का साक्षात्कार करा देती है और फिर जिसकी सहायता से कवि भाषा में चित्रात्मकता लावर्ण्य को ऐसे प्रस्तुत करता है कि वह श्रोता पाठक के सम्मुख जीवन्त और प्रत्यक्ष हो उठती है। लोजाइनस की कल्पना सम्बन्धी यह धारणा आज की कल्पना विषयक धारणा से भिन्न नहीं है।

विरोधी-तत्त्व—जैसा कि पहले कहा जा चुका है विषय को निर्भान्त बनाने के लिये लोजाइनस ने उन तत्त्वों का भी स्पष्ट निर्देश किया है जो उदात्त के विरोधी हैं। सर्वप्रथम उन्होंने वाच्यता को श्रोतात्त्व का विरोधी माना है। चञ्चल पद-गुम्फन, अनयत वाग्विस्तार, हीन और क्षुद्र अर्थवाले शब्दों का प्रयोग—ये सब उदात्त शैली के अपकारक हैं, अतः त्याज्य हैं। भावाडम्बर और शब्दाडम्बर को भी वह विरोधी तत्त्व मानते हैं। गूढ़ को 'जीविन समाधि' कहना उनकी दृष्टि में वाक्स्फीति ही है। भावाडम्बर में उनका अभिप्राय है उन स्थानों पर खोखला और अनुपयुक्त भावावेग दिखाना जहाँ आवेग की तनिक भी आवश्यकता नहीं है। उनका शब्दाडम्बर से वही अभिप्राय है जिसे हम 'ऊहा' कहते हैं। वे उन चमत्कार-प्रयोगों को भी उदात्त का विरोधी समझते हैं जो माध्य हैं, साधन नहीं तथा जो विवेकपूर्वक प्रयुक्त नहीं किये गए हैं, जिनसे भावाभिव्यञ्जना में कोई गरिमा नहीं आती। अभिव्यक्ति की क्षुद्रता, अत्यन्त सक्षिप्तता अनावश्यक मात्रा-सज्जा, संगीत और लय के आधिक्य को भी वह विरोधी तत्त्व मानते हैं क्योंकि उनसे शैली उदात्त होने की वजाय निकृष्ट बन जाती है। कुत्सित, क्षुद्र अर्थ वाले शब्द यदि भाषा के कलक हैं, तो विचारों को ठूंसने से सक्षिप्तता तो आ जाती है पर विषय की गरिमा नष्ट हो जाती है। उनका मत है कि लय और संगीत का आधिक्य भी उक्ति को आवश्यकता से अधिक सुकुमार, कृत्रिम और एकरस बनाकर श्रोता का ध्यान विषय से हटा देता है। अतः वह भी त्याज्य है।

उपसंहार

लोजाइनस के उदात्त तत्त्व की व्याख्या का महत्त्व और भी अधिक बढ़ जाता है जब हम आधुनिक आलोचकों ब्रैडले, कान्ट आदि की विचारधारा तथा लोजाइनस की धारणाओं में समानता पाते हैं। वेग, अलौकिक ऐश्वर्य और उत्कट प्रभाव-क्षमता आदि जिन गुणों का उल्लेख लोजाइनस ने किया है, ब्रैडले ने भी 'असीम शक्ति' के अन्तर्गत उन्हें स्वीकार किया है। पश्चिम के रीतिकारों ने काव्यगत 'भाव' के जिन चार भेदों—उदात्त, सुन्दर, कष्ट और हास्य का उल्लेख किया है, उनका लोजाइनस ने पृथक्-पृथक् रूप में कथन तो नहीं किया है पर उनका मकेत अवश्य मिलता है। उदात्त भावना और उदात्त विषय के लिए उदात्त शैली की प्रकल्पना और विवेचन भी आजकल के आलोचकों ने लोजाइनस की तरह ही किया है। जो बात विचार और भाषा के परस्पर सम्बन्ध के विषय में बाद में वेन जॉन्सन ने

'In all speech words and sense are as the body and soul द्वारा कही श्रीर विविधता ने भाषा को आत्मा Incarnation कहकर व्यक्त की वह सौजाइनस तीसरी शताब्दी में ही कह चुके थे । कॉसरिज ने बाद में जो बात As light to the eye even such is beauty to the mind' द्वारा व्यक्त की वह सौजाइनस पहले ही For beautiful words are the true and peculiar light of the mind' द्वारा कह चुके थे । प्रकृति के सम्बन्ध में भी कॉसरिज तथा सौजाइनस के विचार समान हैं ।

भारतीय काव्य-शास्त्र में उदात्त की परिच्छिन्नता का अभाव तो नहीं है पर उसका विवेचन समग्र रूप में एक स्थान पर नहीं किया गया है । उदात्त के लक्षण अग्रेसर ही उपलब्ध होते हैं—जैसे वीरोदात्त नायक वीर रस अद्भुत रस मोक्ष कुछ मोड़ी रीति आदि के प्रसंगों में । अतः यह मानना पड़ेगा कि उदात्त का बिस्लेषण श्रीर समग्र विवेचन भारतीय काव्य-शास्त्र में उतना नहीं जितना सौजाइनस के 'पेरि इप्सुस' में पाया जाता है ।

: १७ :

कॉलरिज के काव्य सिद्धान्त

- १ भूमिका
- २ कॉलरिज के अनुसार सद-कवि के गुण
- ३ सद-काव्य सम्बन्धी विचार
- ४ कविता और छन्द
- ५ कल्पना सम्बन्धी विचार—
 - (क) आद्य कल्पना
 - (ख) गौण कल्पना
 - (ग) आद्य और गौण कल्पना में भेद
 - (घ) ललित-कल्पना
 - (ङ) कल्पना का कार्य

अग्रेजी काव्य के रोमांटिक युग का महान कवि और सुप्रसिद्ध आलोचक कॉलरिज बड़ा सूक्ष्मदर्शी तत्त्ववेत्ता था। यद्यपि कुछ विद्वानों के अनुसार उसने अपने अधिकांश विचार जर्मन विद्वानों—काण्ट और शैलिंग से उधार लिये थे, तथापि आज भी अग्रेजी आलोचकों में उसका स्थान अद्वितीय माना जाता है। सेन्ट्सवरी की दृष्टि में जिन तीन आलोचकों का स्थान अमर है, उनमें एक कॉलरिज है।

“So, then, there abide three—Aristotle, Longinus and Coleridge”

अच्छे कवि के गुण—कॉलरिज का मत है कि कवि में कुछ ऐसी शक्ति होती है, जिसका सस्कार और परिवर्धन तो हो सकता है, पर उसे किसी अन्य से सीखा या उपलब्ध नहीं किया जा सकता। यह शक्ति, जिसे हम प्रतिभा कह सकते हैं, जन्म-जात होती है। प्रतिभा और काव्यत्व अभिन्न गुण हैं। इस काव्य-प्रतिभा के अन्तर्गत कॉलरिज चार गुण मानता है—पूर्ण पद्य माधुरी, विषय का चुनाव, मूर्ति विधान और विचार की गहराई। वह काव्य में सगीत के आनन्द की अनुभूति को आवश्यक बताता है। उसका मत है कि कवि को अपने वैयक्तिक जीवन की सीमा से बाहर निकलकर विषयवस्तु का चुनाव करना चाहिये, अपनी अनुभूतियों का नितात तटस्थ रूप से चित्रण और विश्लेषण करना चाहिये और इस प्रकार व्यक्तिगत परिस्थितियों से ऊपर उठकर मानव कल्पना के क्षितिज का विस्तार करना चाहिये। जब तक कवि ‘स्व’ में

रमा रहेगा तब तक उसकी सृष्टि उत्कृष्ट नहीं हो सकती। यद्यपि उसे 'स्व' को 'पर' में बदल देना चाहिये उसकी काव्यगत अनुभूति व्यापक होनी चाहिये।

मूर्ति विधान के सम्बन्ध में कॉन्सरेज का मत है कि उस काव्य के प्रमुख भाग (Prominent passage) द्वारा निश्चित रूप प्राप्त करना चाहिये उसमें अनेकता को एकता में यदवसे की शक्ति होनी चाहिये। वही कवि उच्छकोटि का होना को अपनी कल्पना में प्राप्त भावतन्त्रना का मूर्ति विधान द्वारा व्यक्त कर सक। इतना ही नहीं कवि की सम्पूर्ण कृति का विधान ऐसा हो कि उसमें अनेकता को एकता में बदलन की शक्ति या जाय और उसके द्वारा मानवीय एवं धार्मिक जीवन व्यक्त हो उठे। तात्पर्य यह है कि कवि मानव जीवन के किसी एक परन्तु पूर्ण अंश पर अपनी कल्पना का ऐसा प्रकाश डाल दे कि उससे सभी अवयव उचित अनुपात में उस प्रकाश के अन्तर्गत स्पष्ट दिखाई दे। जीवन के जिस अंश को वह देखे पूर्ण रूप में देखे और उसे कल्पना का रूप प्रदान करे।

अनुभूति के साथ-साथ कवि में चित्तन शक्ति का होना भी आवश्यक है। आज तक कोई ऐसा महान कवि नहीं हुआ जो कि महान दार्शनिक न रहा हो क्योंकि कविता सभी मानवीय ज्ञान विचारों भावों भावनाओं और भाषाओं का पुष्प और सुगन्धि है। धार्मिक प्रवृत्ति को भी कॉन्सरेज कवि का आवश्यक गुण मानता है।

An undevout poet is mad is an impossibility

इतिहास ज्ञान और प्रकृति ज्ञान को वह कवि के दार्शनिक गुण मानता है। उसकी सफ़लता इस पर निर्भर करती है कि वह पाठक के मन में अपनी रचना से सीधे भावान्वाजन उत्पन्न कर पाता है अथवा नहीं।

काव्य सम्बन्धी विचार—कॉन्सरेज ने कविता की परिभाषा इस प्रकार की है—

It is the excitement of emotion for the purpose of immediate pleasure through the medium of poetry

अर्थात् कविता सौन्दर्य के माध्यम से तात्कालिक (immediate) आनन्दोन्नत के लिए भावों को उत्तेजित करती है। कॉन्सरेज काव्य को एक विशिष्ट रचना मानता है और उसे विज्ञान से भिन्न मानता है। वह कहता है कि लक्ष्य दो प्रकार का होता है तात्कालिक लक्ष्य (immediate purpose) और अन्तिम लक्ष्य (ultimate end)। विज्ञान इतिहास और वर्तमान का तात्काल लक्ष्य लक्ष्य को व्यक्त करता है। सत्य का बोध कराकर वह ध्यानत्व भी प्रदान कर सफ़लता है किन्तु ध्यानत्व प्रदान करना उसका तात्कालिक लक्ष्य नहीं। इसके विपरीत काव्य का तात्कालिक लक्ष्य ध्यानत्व देना है। हालांकि उसका अन्तिम लक्ष्य सत्य का बोध कराना भी हो सकता है। वह कविता के ध्यानत्व को विशुद्ध ध्यानत्व मानता है जो किसी अन्य भाव या शक्ति को अनुसर करने में नहीं उसी से उत्पन्न होता है।

सामयिकता को वह कविता के लिए अनिवार्य मानता है यद्यपि वैयक्तिक

कॉलरिज के काव्य सिद्धांत

- १ भूमिका
- २ कॉलरिज क अनुसार सद्-काव्य के गुण
- ३ सद्-काव्य सम्बन्धी विचार
- ४ कविता और छन्द
- ५ कल्पना सम्बन्धी विचार—
 - (क) आद्य कल्पना
 - (ख) गौण कल्पना
 - (ग) आद्य और गौण कल्पना में भेद
 - (घ) ललित-कल्पना
 - (ङ) कल्पना का कार्य

अंग्रेजी काव्य के रोमांटिक युग का महान कवि और सुप्रसिद्ध आलोचक कॉलरिज बड़ा सूक्ष्मदर्शी तत्त्ववेत्ता था। यद्यपि कुछ विद्वानों के अनुसार उसने अपने अधिकांश विचार जर्मन विद्वानों—काण्ट और शैलिंग से उधार लिये थे, तथापि आज भी अंग्रेजी आलोचकों में उसका स्थान अद्वितीय माना जाता है। सेन्ट्सवरी की दृष्टि में जिन तीन आलोचकों का स्थान अमर है, उनमें एक कॉलरिज है।

“So, then, there abide three—Aristotle, Longinus and Coleridge”

अच्छे कवि के गुण—कॉलरिज का मत है कि कवि में कुछ ऐसी शक्ति होती है, जिसका संस्कार और परिवर्धन तो हो सकता है, पर उसे किसी अन्य से सीखा या उपलब्ध नहीं किया जा सकता। यह शक्ति, जिसे हम प्रतिभा कह सकते हैं, जन्म-जात होती है। प्रतिभा और काव्यत्व अभिन्न गुण हैं। इस काव्य-प्रतिभा के अन्तर्गत कॉलरिज चार गुण मानता है—पूर्ण पद्य माधुरी, विषय का चुनाव, मूर्ति विधान और विचार की गहराई। वह काव्य में संगीत के आनन्द की अनुभूति को आवश्यक बताता है। उसका मत है कि कवि को अपने वैयक्तिक जीवन की सीमा से बाहर निकलकर विषयवस्तु का चुनाव करना चाहिये, अपनी अनुभूतियों का नितांत तटस्थ रूप से चित्रण और विश्लेषण करना चाहिये और इस प्रकार व्यक्तिगत परिस्थितियों से ऊपर उठकर मानव कल्पना के क्षितिज का विस्तार करना चाहिये। जब तक कवि ‘स्व’ में

सुरम्य हो कि पाठक पम-पम पर दककर उसका रमाव्वादन करे। कविता की गति घोड़े की तरह सरपट न होकर सप की गति के समान होनी चाहिये। जिस प्रकार सप हर कदम पर दककर भाषा पीछे नो बसकर उस प्रतिबर्ती गति से पुनः भागे बसने की शक्ति संभित करता है उसी प्रकार पाठक प्रत्येक छंद पर दककर उसका रतास्वाह ग्रहण करे और भागे पढ़ने की प्रेरणा प्राप्त करे। इस प्रकार कॉलरिज ब्रसावृति को सम्पूर्ण इकाई मानता है जिसके विविध भागों में परस्पर सामंजस्य हो। वह चाहता है कि कोई एक प्रधान विचार वा भाव सम्पूर्ण वृत्ति में समुत्सृत रहे उसमें स्वर और भावना की एकता बनी रहे। काव्य में धार्मिकशानुभूति का ऐक्य होना चाहिए, प्रत्येक प्रत्यक्ष द्वारा जो अनुभूति उत्पन्न हो वह अनिवार्य रूप से इसी धार्मिक शानुभूति ऐक्य में योग रहे।

सारांश यह है कि महान कविता में कॉलरिज निम्न गुण अनिवार्य मानता है— (१) पर योजना का पूर्ण मापुर्ण (२) कवि की निर्व्यक्तिकता (३) विचार धार्मिक (४) प्रबल भाव की अस्तर्षिता जिसका भाषा और चिन्मों पर पूरा अधिकार हो और जो विचारों को कम तथा ऐक्य प्रधान करे अर्थात् भाव एवं बुद्धि का सम्मिलन (५) सार्वजनिकता (६) धार्मिक अन्विति (organic unity) (७) विद्युत धार्मिक का क्षमता।

कविता और छन्द—बहुस्वर्य गद्य और कविता की भाषा में मौलिक अन्तर स्वीकार नहीं करता था। वह कविता के लिये छन्द को अनिवार्य नहीं मानता था पर इतना स्वीकार करता था कि साधारण जीवन की शुद्धता से कविता को प्रत्यक्ष करने के लिये विवेकपूर्वक छन्द को ऊपर से जोड़ा जा सकता है।

कॉलरिज ब्रसा नि ऊपर कह चुके हैं कविता को इकाई मानता था और उस के सब बटकों में अन्विति चाहता था। उसकी दृष्टि में कोई भी वृत्ति जब तक चिर कालीन धारण नहीं प्रधान कर सकती जब तक उसके बीसा होने और प्रबल न होने का कारण स्वयं उसके भीतर न निहित हो।

Nothing can permanently please which does not contain in itself why it is so, and not otherwise.

अहाँ बहुस्वर्य छन्द को ऊपर से जोड़ा गया मानता है वही कॉलरिज का मत है कि यदि छन्द कविता का अनिवार्य प्रग न होगा वह बोपी हुई वस्तु होनी जिसके बिना भी कविता लिखी जा सकती थी तो उस कविता से शास्त्र धारण सप सम्भव नहीं होगा। अर्थात् वा तो ऊपर्युक्त अन्विष्ट अनिवार्य होनी अन्वयवा वह चिरकालीन धारण नहीं के सकती। इसलिये वा तो कविता के लिये छन्द विष्णुम ही स्वीकार न करो और यदि किसी भी कारण से स्वीकार करते हो तो उसे ऊपर से जोड़ा मत मानो उसे कविता का प्राकृतिक अनिवार्य प्रग होना चाहिए। वह मानता है कि छन्द का उद्गम स्वयं स्फुटित प्रयास द्वारा मन में होता है। कविता में छन्द स्वाभाविक रूप से उत्पन्न होते हैं क्योंकि छन्दों की उत्पत्ति जब मानसिक समुत्सर्ग में

आत्मनिवेदन से अधिक वह भावों के निर्व्यवतीकरण पर बल देता है और कविता की महानता उसके पाठक के मन पर प्रभाव डालने की सामर्थ्य में समझता है।

वह कविता में बुद्धि और हृदय का सम्मिलन (union of heart and head) चाहता है। जो हृदय को बुद्धि की वेदी पर अथवा हृदय-तत्त्व और बुद्धि तत्त्व दोनों को कविता के बाह्य-शृंगार और अलंकरण की वेदी पर वलिदान कर देते हैं, वे सच्चे कवि नहीं हैं। कविता में भाव की अन्तर्धारा का निरन्तर प्रवाह होना चाहिये अच्छी कविता की कसौटी ही यह है कि पाठक उसे बार बार पढ़े और जितनी बार पढ़े उतनी ही बार उसमें अभिनव आनन्द प्राप्त करे। वडं-स्वर्थ की कविता पढ़ते समय प्राप्त अपने अनुभव को बताते हुये वह अच्छी कविता के गुणों की ओर संकेत करता है।

“There was no mark of strained thought or forced diction, no-crowd or turbulence of imagery it was the union of deep feeling with profound thought”

कॉलरिज नहीं चाहता था कि काव्य रचना के नियमों को कवि पर ऊपर से थोपा जाय क्योंकि ऐसा करने से कवि की कल्पना-शक्ति कुंठित हो जायगी, वह कुछ नया और मौलिक नहीं दे पायेगा अतः कवि को काव्य नियमों के पाश से मुक्त होना चाहिए।

हम ऊपर कह चुके हैं कि कॉलरिज के अनुसार काव्य का आनन्द सौन्दर्य के माध्यम में उद्भूत होता है। अब प्रश्न यह है कि कॉलरिज की दृष्टि में सौन्दर्य क्या है। अरस्तू की तरह वह भी मानता है कि सुन्दर कला-कृति में एकता तथा सजीव आंगिकता (organism) की सम्पूर्णता होनी चाहिये।

“The beautiful, is that in which the many, still seen as many, become one The frost on a window-pane has by accident crystallized into a striking resemblance of a tree or a sea-weed With what pleasure we trace the parts, and their relation to each other, and to the whole”

उसका मत है कि काव्य के विभिन्न अंग स्वयं सुन्दर होने के साथ साथ सम्पूर्ण काव्य को भी सुन्दर बनाये। काव्य का वास्तविक सौन्दर्य उसके विभिन्न अंगों के पारस्परिक सम्बन्ध की सुन्दरता के अतिरिक्त उनके सम्पूर्ण काव्य के साथ सवध में भी है।

“The sense of beauty subsists in simultaneous intuition of the relation of parts, each to each, and of all to a whole”

वह चाहता है कि प्रत्येक पंक्ति का छन्द सम्पूर्ण कविता का सामजस्य का ही अंग हो न कि स्वयं पूर्ण कृति। दूसरी ओर वह ऐसी कविता को भी उत्तम नहीं मानता जिसके घटक अवयवों में आकर्षण नहीं। वह चाहता है कि कविता का पथ इतना

will yet still be identical with the primary in the kind of its agency and differing only in degree and in the mode of its operation

इस कथन से स्पष्ट है कि वह प्राथमिक कल्पना को सम्पूर्ण मानवीय ज्ञान का मूल हेतु मानता है क्योंकि उसी के द्वारा हमें वस्तुओं का प्राथमिक ज्ञान प्राप्त होता है। यदि यह शक्ति मनुष्य में न रहती तो उसे व्यवस्थित ज्ञान प्राप्त न होता। हम पहले अपनी विभिन्न इन्द्रियों द्वारा वस्तुओं का बोध प्राप्त करते हैं—घ्राण से उसके आकार का स्पर्श से उसकी बढोरता कोमलता का घ्राणोन्मिष से उसके स्वर का रसना से उसके स्वाद का बोध प्राप्त करते हैं। तब प्राथमिक कल्पना ही इन सब बोधों को व्यवस्थित कर हम उस वस्तु का ज्ञान प्रदान करती है। अस्तु प्राथमिक कल्पना एक प्रकार की व्यवस्थानिका शक्ति है जो विभिन्न अव्यवस्थित इन्द्रिय-बोधों को व्यवस्थित करती है। यह कल्पना प्रत्येक मनुष्य में होती है और वह हमारी इच्छा की सजगता के बिना ही कार्य करती है। वह एक स्वतन्त्र और सहज मानसिक क्रिया है जिसके पीछे हमारा कोई प्रयत्न या प्रयत्न नहीं होता। यह सभी बिंदुओं को समन्वित कर हमारे अव्यवस्थित बोधों को ज्ञान में बदल देती है। वह एक समन्वयकारी शक्ति है और किसी विषय के विभिन्न पक्षों को एक सन्निष्ट प्रतिबिम्ब प्रदान करती है। जिससे वे एक युक्तमिल कर एक हो जाते हैं।

गौण या द्वितीय कल्पना इस प्राथमिक कल्पना शक्ति का सजग मानवीय प्रयोग है। जब हम अपनी इच्छा से प्राथमिक कल्पना का प्रयोग करते हैं तो उस अवसर पर उसका जो रूप होता है वही द्वितीय कल्पना कहा जाता है। प्राथमिक कल्पना अव्यवस्थित इन्द्रिय-बोधों को व्यवस्थित तो करती है पर उनके पीछे हमारी इच्छा सजगता या प्रयत्न नहीं होता वह सहज रूप से ऐसा करती है। परन्तु जब हम इस व्यवस्थानिका शक्ति का प्रयोग अपनी इच्छा से करते हैं उस समय उसका मूल तो बना रहता है किन्तु इसकी कार्य पद्धति में भेद हो जाने के कारण इसकी कौटि बदल जाती है। कार्यपद्धति में भेद होने का कारण यह है कि एक सहज रूप से काम करती है और दूसरी सजग रूप से अर्थात् हमारी इच्छा के अनुसार। यह द्वितीय कल्पना कलाकारों में पाई जाती है जिसका प्रयोग कवि सांकेतिक चित्रकार सभी करते हैं। यह कलाकार को बाह्य समाज का अनुकूलन तथा पुनर्गठन करने में सहायता देती है। इसी की सहायता से कलाकार हम बाह्य जगत् को अधिक पूर्ण रूप में प्रस्तुत करता है। वह अनेक विषयों से एक सूचना माती है अतः विभिन्न बिन्दुओं को समुचित रूप से सन्निष्ट रूप में प्रस्तुत करती है।

प्रश्न उठता है कि जब चित्रकार, सांकेतिक इतिहासकार और कवि सभी इस द्वितीय कल्पना का प्रयोग करते हैं तो फिर उनकी कृतियों में अन्तर क्यों होता है और वह किस प्रकार का होता है। उत्तर स्पष्ट है कि इस भेद का कारण कलाकार का ज्ञान और वस्तु भेद होता है।

A difference of object and contents supplies an additional ground of distinction.

होती है जो भावों के वेग को नियन्त्रित करने की सहज आंतरिक क्रिया द्वारा स्थापित होता है। आनन्द की उपलब्धि के लिये हमारी इच्छा हमारे भावों के आवेग का नियन्त्रण करती है, इसी नियन्त्रण से छन्द की उत्पत्ति होती है। यदि हममें भावाधिक्य ही रहे, उसे उपयुक्त नियन्त्रण में न रखा जाय, तो कॉलरिज का मत है कि कविता की बजाय टूटे-फूटे स्वर ही निकले और चू कि छन्द भावावेग को नियन्त्रण में रखता है अतः वह कविता के लिए अनिवार्य हुआ। साथ ही छन्द प्रयोग से उक्ति में एक व्यवस्था भी रहती है।

कॉलरिज छन्द-प्रयोग के पक्ष में इसलिये भी है कि छन्द काव्यगत सामान्य अनुभूतियों को और अधिक संप्राण तथा ग्राह्य बना देता है। वह पाठक की अनुभूति को भी अधिक संप्राण बना देता है। तात्पर्य यह है कि एक ओर छन्द के प्रयोग से काव्य में वर्णित अनुभूति अधिक रमणीय बन जाती है और दूसरी ओर पाठक का ध्यान कविता में बराबर लगा रहता है।

परन्तु यह छन्द वस्तु के उपयुक्त होना चाहिये। अपनी बात समझाने के लिये उसने छन्द की तुलना खमीर से की है जो स्वयं में तो व्यर्थ और अरुचिकर है, पर यदि उसे उपयुक्त अनुमान में मादक द्रव्य के साथ मिला दिया जाय, तो उसके स्वाद और प्रभाव को बढ़ा देता है।

“Metra resembles yeast, worthless or disagreeable by itself, but giving vivacity and spirit to the liquor with which it is proportionately combined”

कॉलरिज गद्य को पद्य से भिन्न मानता है क्योंकि कविता के भाव गद्य के भावों से भिन्न होते हैं। उसका मत है कि इस भाव विभिन्नता के कारण उनकी अभिव्यञ्जना पद्धति भी भिन्न होनी चाहिये—अर्थात् कविता में छन्द स्वतः निर्मित होने चाहिये, ऊपर से जोड़े गये नहीं। निष्कर्ष यह है कि छन्द काव्य-वस्तु के साथ अभिन्न होते हैं। वे कविता-कृति के सैन्द्रिय ऐक्य (organic unity) की उपलब्धि में अनिवार्य हैं।

कल्पना सम्बन्धी विचार—कॉलरिज के अनुसार मनस्तत्त्व को दो भागों में विभक्त किया जा सकता है—कल्पना (imagination) तथा ललित कल्पना (fancy) पुनः कल्पना के भी दो भेद किये गये हैं—आद्य या प्राथमिक कल्पना (primary imagination) तथा गौण या विशिष्ट कल्पना (secondary imagination)। कल्पना के सम्बन्ध में उसका निम्न वक्तव्य देखिये—

“Imagination, then, I consider either as primary or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perceptions. The secondary imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious

कलाकार की महत्ता सूचन में है और यह कार्य कल्पना ही कर सकती है वही जीवन का सच्चीय रूपान्तर प्रस्तुत करती है। कल्पना की ही सहायता से कलाकार प्रकृति के बाह्य रूपों को अपने आदर्श के अनुरूप गढ़ लेता है। कॉमरिज का स्पष्ट मत है कि यदि कोई कलाकार प्रकृति के विभिन्न सृष्टियों को भ्रम-भ्रम प्रस्तुत करता है तो वह प्रकृति के भ्रम भ्रम का बोधी होया मत उसे चाहिये कि वह उन विभिन्न सृष्टियों को कल्पना की सहायता से एक पूर्ण प्रकार के रूप में प्रस्तुत करे जिससे प्रकृति की आत्मा का उसके विशिष्ट व्यक्तित्व का उसके सौन्दर्य का प्रत्यक्षीकरण हो सके। इसी कल्पना शक्ति के द्वारा मृत वस्तुओं तक में प्राणों का संचार हो सकता है क्योंकि उसका कार्य अनुकरण न होकर पुनर्निर्माण है।

"Its function is to diffuse, dissolve and recreate, to make the external internal fashioning new images in its own semblance in its own effort to become divine"

कॉमरिज का मत है कि कल्पना के सिधे बाह्य निबन्धों की आवश्यकता नहीं क्योंकि वह निरपेक्ष होती है। 'काव्य में बाहर से नियोजित कोई भी नियम उसे अपने काव्यत्व से बहिष्कृत कर देता और वह हृदय यात्रिक कला मान रह जायगी' कल्पना के नियम अपने आप में बूझ और उत्पादन के पुत्र हैं। वह मानता है कि कल्पना का विकास नियमों की कारा में बाधकर नहीं हो सकता स्वतन्त्रता और उन्मुक्तता उसका जन्म सिद्ध अधिकार है।

कॉमरिज की यह भी मान्यता है कि कल्पना का प्रयोग कवि अपने उत्कर्ष के क्षणों में ही कर पाता है।

the imagination is a power which the artist can only use when he is at his best—when he is in the fullest possession of himself—when he is not writing from caprice, or for argument's sake or in accordance with convention.

कल्पना के दोनो भेदों के विपरीत ललित-कल्पना (fancy) की प्रक्रिया का सम्बन्ध अचलता और निर्दिष्टता से है। स्मृति की एक विधा के रूप में वह यात्रिक रूप से दृश्य से प्रभावों का चयन करती हुई उनका संग्रह करती रहती है और आवश्यकता पड़ने पर कल्पना को उन्हें सामग्री रूप में देती रहती है। इस प्रकार फैंसी केवल यात्रिक दृष्टि से जड़ रूप में संग्रह की प्रवृत्ति मात्र है। ललित कल्पना बाला-कवि अपनी स्मृति तथा विचारों को सम्मिश्रित करने की यात्रिक शक्ति द्वारा समुच्चय (aggregates) प्रस्तुत करता है, वह सजीव विषय प्रस्तुत करने में, असमर्थ होता है। कॉलरिज इस प्रकार ललित-कल्पना को एक प्रकार से स्मरण की रीति मानता है। जिस प्रकार वह प्रतिभा (genius) को प्रज्ञा (talent) से ऊँचा मानता है, उसी प्रकार कल्पना को ललित कल्पना से। जिस प्रकार प्रतिभा को प्रज्ञा की आवश्यकता होती है, उसी प्रकार कल्पना को फैंसी की, तथापि वे एक दूसरे से भिन्न शक्तियाँ हैं। कल्पना का कार्य एकीकरण और समजन (unifying and reconciling) है, तो फैंसी का कार्य केवल संयोजन (combining) है। कल्पना का सम्बन्ध आत्मा और मन से है, तो फैंसी का संबंध मस्तिष्क से। प्रथम आत्मिक होती है दूसरी यात्रिक। फैंसी वस्तुओं का ढेर लगा देती है, वह बिखरी हुई वस्तुओं को एक स्थान पर एकत्र भर कर देती है—

“The materials lie ready formed for the mind and the fancy acts only by a sort of juxtaposition”

ललित-कल्पना प्रकृति की अनुकरणात्मक प्रवृत्ति है। कल्पना सर्जनात्मक, कल्पना में विविधता सिमटती प्रतीत होती है जैसे सूर्य की सात रंग वाली रश्मियाँ मिलकर श्वेत बन जाती है, ललित-कल्पना में यह अन्तर ज्यों का त्यों बना रहता है—सातों रंग की किरणें अपना अलग-अलग अस्तित्व बनाये रखती हैं। एक की तुलना यदि भवन की अलग-अलग ईंटों से की जा सकती है तो दूसरी की बने हुये भवन के रचना-मौल्य से। वस्तुतः कल्पना एकाकार की प्रक्रिया है जो फैंसी द्वारा गृहीत सामग्री को काट-छाँटकर उसको एकत्व रूप देकर अमिश्रित स्थिति में आनन्द प्रदान करती है। वह फैंसी द्वारा सृष्टीत सामग्री से अपने लिये उपयोगी तत्त्व लेकर उनको अपने अनुसार नया रूप देकर नई सृष्टि करती है। अतः फैंसी कल्पना का आधेय है।

कल्पना का कार्य—कल्पना परस्पर विरोधी एवं विस्वादी गुणों—बुद्धि और हृदय, पदार्थ और चेतना का समजन करती है, वह अन्तर्वर्ग और व्यवस्था, अवधारणा और भाव का संयोजन करती है। कॉलरिज के अनुसार कल्पना ही प्रतिबोधन (perception) और अवबोधक (understanding) के बीच की खाई को पाटती है, प्रकृति के सुन्दर और शाश्वत रूपों को प्रकट करती है। इसीलिये उसने उसे unifying force तथा Beauty making power कहा है।

“It is the unifying faculty of imagination that these opposite forces are reconciled. The infinite spirit presents to itself finite objects.”

बाय इससे महत्तर और गम्भीरतर और कोई भी समस्या नहीं है। और सद्भाव्य नहीं है, जो इस कर्तव्य को निमाता है।

सारंश यह है कि धार्मिक कविता को महान् कार्य का गम्भीर प्रतिपादन मानता या और उसका उद्देश्य उच्चतम धामन्य प्रदान करना समझता था। उसका मत था कि कविता का लक्ष्य न तो मनोरंजन करना है न नीत्युपदेश देना है। उसका लक्ष्य तो पाठक को स्फूर्ति और धामन्य प्रदान करना है। आह्लाद प्रदान करना है और यह जीवन की समीक्षा द्वारा होता है।

यद्यपि उत्तेजनारम्भक साहित्य भी मानव के स्थायी भावों—रति, दया, क्रोध आदि को स्पर्श करता है पर धार्मिक इस प्रकार के साहित्य को उत्कृष्ट नहीं मानता क्योंकि वह हमारे जीवन का निर्माण करने पोषण करने और धामन्य देने की समता नहीं रखता।

धार्मिक का आशय है कि जिस कविता में नीति के विषय बिन्दु हैं, उसमें जीवन के विषय बिन्दु हैं और जो कविता नीति से उदासीन है वह जीवन से उदासीन है। धार्मिक ने हंसिआइ के इस मत का भी समर्थन किया कि 'कसा की अविष्टातृ बेबियाँ इसमिए उत्पन्न की गयी कि उनके द्वारा बुराईयों को भूना जा सके और बिन्दाओ से छुटकारा मिले।' उसके इन कथनों के आधार पर और जैसे बायरन तथा कॉमरिज की निन्दा करने के कारण कुछ लोग यह मानते हैं कि धार्मिक नीतिमत्ता या उपदेश को वाक्य के लिए आवश्यक मानता था पर वस्तुतः यह बात नहीं है। उसके 'नैतिक' शब्द को अधिक व्यापक अर्थ में ग्रहण करना होगा। बास्टेयर के मत की व्याख्या में जो कुछ उसने कहा है उससे यह बात स्पष्ट हो जाती है "कविता में नैतिक सिद्धान्तों (moral ideas) को प्रस्तुत करने से बास्टेयर का यह अभिप्राय नहीं है कि कवि नैतिक और उपदेशात्मक कृतियों का निर्माण करता है वैसे करना कवि-कर्म नहीं है। वास्तव में बास्टेयर के इस कथन का बड़ी अर्थ है जो मीने कहा था कि जीवन के लिए विचारों का उदात्त और व्यापक प्रस्तुतीकरण करना कवि की महत्ता का सर्वोत्कृष्ट अंश है। 'कैसे रहना चाहिए' वह प्रश्न स्वयं नैतिक विचार है और जो वाक्य हम इस प्रश्न का उत्तर देता है वह नैतिक वाक्य है। जीवन के लिए विचारों का सफल और सुन्दर प्रस्तुतीकरण करना ही कवि की महानता है। इसी दृष्टिकोण के कारण उसने कविता को धर्म और दर्शन के समकक्ष ही नहीं इनसे बड़कर माना 'अधिकारिक' मनुष्य जाति को पता सपेना कि जीवन का पुनराव्यास करने के लिए, मानव जाति को आनन्द करने के लिए इसकी रक्षा के लिए हमें कविता का आश्रय लेना पड़ेगा। बिना कविता के हमारा विज्ञान अधुन प्रतीत होगा। वाक्य हम जिसे धर्म और दर्शन कहते हैं उसका स्थान निबट सविष्य में कविता ही लेगी। अतः स्पष्ट है कि धार्मिक कविता का प्रयोजन नीति या उपदेश देना नहीं मानते नीति से उसका अर्थ है—जीवन के उदात्त व्यापक

: १८ :

मैथ्यू आर्नल्ड के काव्य-सिद्धान्त

- १ भूमिका
२. काव्य-प्रयोजन
३. काव्य-हेतु
४. काव्य-विषय
- ५ शैली सम्बन्धी विचार
- ६ आलोचना सम्बन्धी विचार

आर्नल्ड का मत था कि साहित्य और उसकी समस्याएँ जीवन की समस्याओं से अविच्छिन्न हैं, अतः साहित्य का मूल्यांकन जीवन के सन्दर्भ में होना चाहिए। उन्होंने साहित्य को 'जीवन की आलोचना' (criticism of life) कहा है और जीवन की समीक्षा से उनका अभिप्राय है—जीवन में जो कुछ उदात्त और स्थायी है, उसे अनुदात्त और अस्थायी प्रवृत्तियों से अलग कर जीवन की पूर्णता का बोध प्राप्त करना।

काव्य-प्रयोजन—आर्नल्ड की दृष्टि में काव्य का प्रयोजन मानव जीवन की पूर्णता का ज्ञान कराना है, मानव का आत्म-विकास और समाज का उत्थान करना है। इस विषय में उन्होंने लिखा है, "इतना ही आवश्यक नहीं है कि कवि मनुष्यों के ज्ञान में वृद्धि करे, वरन् यह भी आवश्यक है कि वह उनके आनन्द की वृद्धि करे।" जिस प्रकार शिलर मानता था कि, "वास्तविक कला वही है जो उत्कृष्ट आनन्द का निर्माण करे" उसी प्रकार आर्नल्ड का मत है, "किसी काव्य-कृति के लिए इतना ही आवश्यक नहीं है कि वह जीवन का सही प्रस्तुतीकरण हो, वरन् यह भी आवश्यक है कि मनुष्यों को उससे आनन्द मिले।"

परन्तु प्रश्न उठता है कि यह आनन्द क्या है और किसी कला-कृति द्वारा इसकी सृष्टि कैसे होती है। निश्चय ही आनन्द मनोरंजन से भिन्न है और वह मानव की मूल अनुभूतियों को स्पर्श कर उत्पन्न किया जाता है, "मानव जाति में स्थायी और काल-निरपेक्ष रूप से रहने वाली मूल अनुभूतियों को स्पर्श करना ही मनुष्य को आनन्द प्रदान करना है।" हमारे यहाँ जिन्हें स्थायी-भाव कहा है, उन्हीं को आर्नल्ड मूल अनुभूतियाँ कहता है। दूसरे, आर्नल्ड मानते हैं कि, 'मानव को कैसे सुखी बनाया

केवल प्रारम्भ निवेदन करता है और इस प्रकार वह उपदेश देने जैसे काव्य-दोष से सहज ही बच जाता है। अध्ययन को भी वह काव्य रचना के हेतुओं में से स्वीकार करता है। यद्यपि वह उसे प्रधान काव्य-हेतु न मानकर मौखिक ही मानता है क्योंकि उसका स्पष्ट मत है कि पुस्तकों के अध्ययन से सहायता मात्र सी जानी चाहिए। उन पर पूर्णतः आधारित नहीं होना चाहिए। पुस्तकीय ज्ञान से अधिक महत्त्व जिस जीवन के दर्शन से प्राप्त ज्ञान का है।

उत्कृष्ट पात्रों के अनुकरण को भी चार्लस काव्य-हेतु मानता है। उसका मत है कि कवि प्राचीन महान् कवियों की चुनी हुई इतियों को अपना आदर्श स्वीकार करे और उनके गहन अध्ययन से सामान्य हो।

वे की समीक्षा करते हुए भी चार्लस ने कवि की कतिपय विषयताओं की ओर संकेत किया है 'ज्ञान पहली पैठवासी बुद्धि गभीरता अनुभूति और विनोद-शीलता आदि कवि-कर्म के लिए सभी गुण व मे से। स्पष्ट है कि वह इन गुणों को कवि के लिए आवश्यक मानता था। इसी प्रकार बाहरन के सम्बन्ध में लिखते समय उसने 'साहस' को कवि का आवश्यक गुण माना था।

काव्य विषय—अस्तु की तरह चार्लस भी कार्य (action) और कथानक (plot) को सर्वोपरि महत्त्व देता है। 'सब कुछ विषय पर निर्भर है। उपयुक्त कार्य का चयन कर लो उसकी स्थितियों के मूल में निहित सत्यता से वादात्म्य स्थापित कर लो—यदि यह हो गया तो फिर सब अपने आप ही आएगा। वह काव्य के लिए स्थायी और सारवर्त विषयों को अधिक उपयोगी मानता है और उसका मत है कि प्राचीन काव्य-विषयों को ही बार-बार अपनाता चाहिए। यद्यपि उसने यह भी कहा है—

"Modernity or antiquity of an action has nothing to do with its fitness for poetical representation."

तथापि वह समसामयिक जीवन और उसकी समस्याओं को प्रामाण्य महान् काव्य के लिए अनुपयोगी मानता है। 'सहस्र वर्षों पूर्व का कोई एक महान् मानवीय कार्य प्राथमिक युग के लघुतर मानवीय कार्य की अपेक्षा हमारे स्थायी भावों के लिए अधिक प्राज्ञादायक है। उसके इस मत का कारण यह है कि वह काव्य का प्रयोजन मानव की मूल अनुभूतियों को स्पर्श कर उसे आह्लाद प्रदान करना मानता है और उसे समसामयिक जीवन में उसे ही वह विज्ञान की दृष्टि ॥ कितना ही उन्नत क्यों न रहा हो काव्य के लिए उपयुक्त विषय नहीं मिले। इसीलिए उसने काव्य को युग और युग की समस्याओं से बाधना ठीक नहीं समझा। उसका मत था कि उसका युग नैतिक ह्रास का युग था यद्यपि महान् कार्य नहीं मिल सकता।

नैतिक पौष्टिक से वंचित इस युग में काव्य के लिए महान् कार्य कठिनाई से मिल सकता है और यदि मिले भी तो उसके द्वारा इस प्राध्यात्मिक अधात्मिक के युग के अनुभूतियों को सत्यतः और प्राज्ञादायक बन से प्रभावित करना कठिन होगा।" यह

ग्रंथ को प्रस्तुत करना। मस्तीवाद या कलावाद दोनों को वह अस्वास्थ्यकर मानता है। काव्य द्वारा प्रदान की गई इन्द्रिय-तुष्टि या कलात्मक साज-सज्जा की तुलना वह मार्ग-स्थित सराय में करता है और काव्य के लक्ष्य की तुलना घर में। "हमारी मजिल है हमारा घर, हमें वहाँ पहुँचकर अपने परिवार, मित्रों एवं देगवासियों के प्रति अपना कर्त्तव्य निभाना है, हमें घर पहुँचकर आन्तरिक स्वतन्त्रता, विश्रान्ति, आनन्द और सन्तुष्टि उपलब्ध करना है।"

माराश यह है कि न तो आर्नल्ड उत्तेजनात्मक साहित्य को या 'कला कला के लिए' सिद्धान्त पर निर्मित साहित्य को उत्कृष्ट मानता है और न शुष्क नीत्युपदेश वाले काव्य को। उसके मतानुसार तो काव्य का प्रयोजन उत्कृष्ट कोटि का आन्तरिक आनन्द प्रदान करना, पाठक को विश्रान्ति देना और जीवन कैसे जिया जाय इसका उत्तर देना है।

काव्य-हेतु—आर्नल्ड ने उत्कृष्ट साहित्य की रचना के लिए दो शक्तियों का साथ-साथ होना आवश्यक माना है—कारयित्री शक्ति और युग की शक्ति—

"For the creation of a master work of literature two powers must concur, the power of the man and the power of moment"

कारयित्री शक्ति से उसका अभिप्राय सर्जन-कौशल से है और युग की शक्ति का अर्थ है दर्शन-शक्ति या समीक्षा-शक्ति—जीवन और जगत् को विशद रूप में जानना। वह कवि के लिए आवश्यक मानता है कि वह इस बात का पता लगाए कि उसके युग का जीवन किस प्रकार की व्यवस्था का अधिकारी है और इस ज्ञान को काव्य के माध्यम से प्रदान करे।

आर्नल्ड वस्तु-सत्य (Truth of matter), वर्णना सत्य (Truth of manner) तथा कवि की ईमानदारी से उत्पन्न उच्चकोटि की गम्भीरता (seriousness) तीनों को उत्कृष्ट साहित्य के निर्माण हेतु आवश्यक मानता है। कवि को महान् साहित्य की रचना के लिए वासना से मुक्त होना भी आवश्यक है—

"We believe that a merely sensuous man cannot be a very great poet"

क्योंकि जीवन का अत्यधिक व्यापक और उदात्त अंश वासनाग्रस्त मनुष्य को पकड़ के बाहर होता है।

आर्नल्ड का मन था कि महान् कविता रची नहीं जाती, वह स्वयं फूट पड़ती है। इसका अभिप्राय यह हुआ कि काव्य-शक्ति ईश्वर प्रदत्त होनी है, वह उपार्जित नहीं की जा सकती। वह वास्तविक कविता को आत्मा में उद्भूत और निर्मित मानता है—

"Genuine poetry is conceived and composed in the soul."

इसका भी यही अभिप्राय है कि काव्य प्रतिभाजन्य होता है, प्रयास साध्य नहीं।

उत्कृष्ट कवि के लिए आर्नल्ड नम्रता का होना भी आवश्यक मानता है। उसके वक्ष होने से एक लाभ यह हाता है कि उसका स्वर मम्र हो जाता है, घृ

"We have poems which seem to exist merely for the sake of single lines and passages not for the sake of producing any total impression. We have critics who seem to direct their attention merely to detached expressions, to the language about the action, not to the action itself.

इस प्रकार धार्मिक ने उत्तम काव्य के लिए महान कार्य के साथ-साथ उल्टा चींटी को आवश्यक माना है।

मैम्यू धार्मिक यह चींटी पद्य की चींटियों और शक्तियों में अन्तर मानता है। उसके अनुसार जहाँ कविता का निर्माण आत्मा में होता है वहाँ पद्य का बन्धन मस्तिष्क में होता है। इसलिए यह चींटी पद्य की चींटियों में अन्तर होता है। पद्य की चींटी के लिये वह व्यक्ति के कटाव (conciseness of expression) बुद्धि स्पष्टता और संगीतारमकता को आवश्यक मानता है तथा यह चींटी में नियमितता एकस्पता सटीकता (precision) और अनुसम इन चार गुणों को आवश्यक बताता है। सटीक शब्दों और वाक्यों का प्रयोग न केवल स्पष्टता के लिए अपितु साक्ष्य के लिए भी आवश्यक है। इसी प्रकार अनुसम न केवल विचारों और भावों में ही होना चाहिए अपितु वाक्य रचना में भी होना चाहिए ताकि वाक्य सुन्दर और प्रभावोत्पाक बन सके।

आलोचना सम्बन्धी विचार—धार्मिक ने आलोचक तथा समान और आलोचक एवं रचना के पारस्परिक सम्बन्धों के विषय में अत्यन्त मुख्यवान विचार प्रस्तुत किए हैं। उसने बताया है कि आलोचक का समाज के प्रति क्या कर्तव्य है आलोचक में कौन-कौन से गुण होने चाहिए और उसे किन सिद्धान्तों के आधार पर अष्टम कविताएँ चुनकर उनका प्रसार करना चाहिए। उसके अनुसार आलोचक का कर्तव्य है कि वह सच के सर्वोच्च ज्ञान और सर्वोच्च विचारों से परिचित हो उन पर मनन करे और उनका प्रसार करे। वह आलोचक में तीन गुणों की अपेक्षा करता है—(१) आलोचक पढ़े समझे और वस्तुओं की व्याख्या रूप में देखे (see things as they are) (२) जो कुछ उसने सीखा है उसे वह दूसरों को हस्तान्तरित करे जिससे उत्तम भावनाओं का प्रसार हो और संसार बदल सके। (३) वह रचनात्मक व्यक्ति की क्षमाशीलता के लिए उपयुक्त वातावरण तैयार करे ताकि अद्वैत मिलते ही साहित्यकार उत्कृष्ट साहित्य का निर्माण कर सके। आलोचक का कर्तव्य है कि वह समय की प्रतिष्ठा करे और पूर्णता के समय तक पहुँचाने वाले विचारों का प्रसार और प्रसार करे। जीवन में जो कुछ उदात्त और स्थायी है, उसे अनुदात्त और अस्थायी से प्रभाव कर जीवन की पूर्णता का बोध कराए।

धार्मिक ने आलोचक के लिए निष्पक्ष (disinterested) होना आवश्यक माना है पर उन्होंने इस शब्द का प्रयोग परम्परागत या प्रचलित अर्थ में नहीं किया है। निष्पक्षता से उसका अर्थ है कि वह उन बातों से मुक्त हो जो बीजिक तथा

नहीं कि वह युग-जीवन और युगीन समस्याओं पर लिखे गए साहित्य को काव्य से बहिष्कृत करना चाहता था, उसने आधुनिक साहित्य की प्रशंसा भी की है, “हमारे साहित्य में आधुनिक जीवन को विस्तार में प्रस्तुत करने वाले कतिपय पारिवारिक उपन्यास लिखे जा रहे हैं इस प्रकार की कृतियाँ प्रस्तुत करने वाले साहित्यकार अपने युग और देश के महान् कलाकार हैं, फिर भी उनकी कृतियों का वह प्रभाव नहीं पड़ता है जो प्राचीन महान् कार्य पर आधारित कृतियों का पड़ता है। कारण यही है कि ये प्राचीन कार्य अधिक भावात्मक हैं।” अतः स्पष्ट है कि वह समसामयिक विषयों पर लिखे गए साहित्य का बहिष्कार न करते हुए भी देश-काल-निरपेक्ष साहित्य को उत्कृष्ट मानता है क्योंकि ऐसा साहित्य ही हमारे सनातन मनोवेगों को स्पर्श कर सकता है। आर्नल्ड का यह मत पूर्णतः स्वीकार नहीं किया जा सकता। समसामयिक जीवन के विषय भी हमारी मूल अनुभूतियों को स्पर्श कर सकते हैं, अतः उन पर भी काव्य-रचना होनी चाहिए। वस्तुतः जैसा कि स्कॉट जेम्स का कथन है आर्नल्ड पर पुरातन आदर्श काव्य का इतना आतंक था कि वह नवीन विषयों की शक्ति और क्षमता को पहचान ही नहीं पाया—

“His faith in the guidance of pre-eminent models tended to hide from him the potential excellence of the new and untried”

जो हो, आर्नल्ड का काव्य-विषय के सम्बन्ध में मत यही था कि काव्य के शाश्वत विषय मानवीय कार्य हैं। ये कार्य स्वयं में रमणीय होने चाहिए और कवि-कला के द्वारा रमणीय रूप में प्रस्तुत होने चाहिए ताकि वह पाठक को आह्लाद, चित्त की प्रफुल्लता या भावात्मक विश्रान्ति (emotional relief) प्रदान कर सके।

काव्य-वस्तु के विषय में आर्नल्ड ने एक बात और कही कि वह जीवन की वास्तविकता के सादृश्य में होनी चाहिए। इतना ही नहीं, अस्तु की तरह वह भी मानता है कि काव्यगत सत्य वास्तविक यथार्थ से अधिक महान् होता है। वह चाहता है कि महान् कवि अपनी वस्तु को इस कौशल से प्रस्तुत करे कि वस्तु और रूप दोनों एक हो जाएँ। सफल कवि समन्वित कृति का निर्माण करता है और समन्वित प्रभाव डालने का प्रयास करता है।

उत्तम काव्य के लिए वह महान् कार्य के साथ-साथ उत्कृष्ट शैली को भी आवश्यक मानता है। ‘लास्ट वर्ड्स’ में उत्कृष्ट शैली की परिभाषा देते हुए वह कहता है, “यह शैली काव्य में तब आती है जब काव्यात्मक मनोवृत्ति वाला उच्चादर्श व्यक्त किसी गंभीर विषय का सरलता और सिद्धि (serenity) के साथ निरूपण करता है। वह काव्याशो में शैली की उत्कृष्टता नहीं चाहता, सम्पूर्ण काव्य विधान में उत्कृष्ट शैली का प्रयोग चाहता है। उसकी कुछ कवियों से यही शिकायत है कि वे अपने काव्य के अंशों को तो विम्ब-विधान के वैभव तथा अन्य उपकरणों से समृद्ध बनाते हैं, पर सम्पूर्ण कविता को समृद्ध बनाने का प्रयास नहीं करते।

स्टडी आफ पोमट्री' में उसने लिखा है—

'Critics give themselves great labour to draw out what in the abstract constitutes the characteristics of a high quality of poetry. It is much better simply to have recourse to concrete examples—to take specimens of poetry of the high the very highest quality and to say 'The characters of a high quality of poetry are what is expressed there

अर्थात् आलोचकों को व्यर्थ ही महान कविता के सत्त्व बताने में परिश्रम नहीं करना चाहिए इससे तो अच्छा यह है कि वे महान कविता के उदाहरण पढ़ें और उनमें पाये जाने वाले गुणों को ही महान कविता की कसौटी बटाएँ। इस प्रकार महान काव्य पढ़कर आलोचक महान और साधारण कविता के बीच का अन्तर समझ जाएगा और किसी नई कविता का मूल्यांकन कर सकेगा। बहुत दिनों के अध्ययन के पश्चात् आलोचक ऐसे स्वर्णों को चुन ले जिनमें अत्युत्तम कविता का पूरा चमत्कार है। इसी स्वर्णों को वह कविता के दूसरे उदाहरणों की जाच की कसौटी मान ले। यदि वे कसौटियाँ काम न लें तो वह फिर कृति में यह देखे कि उसमें कहीं तक विषयवस्तु का और शैली का काव्यात्मक सत्व है और कहीं तक वह उच्च गाम्भीर्य है जो ऐकान्तिक निष्कपटता से भाता है। इस प्रकार वह महान कविता के लिए विषयवस्तु में सत्व और गाम्भीर्य तथा शैली में सौन्दर्य, शक्ति और उदात्तता (high accent of beauty, worth and power) को आवश्यक मानता है। ऐसी कविता के लक्षण यह हैं कि वह सदा आह्लादवायिनी होती है पाठक या श्रोता का ध्यान तुरन्त आकृष्ट कर लेती है तथा उसको इतना मुग्ध कर लेती है कि वह विस्मृत नहीं होती।

भार्नस के आलोचना सिद्धान्तों तथा आलोचना-पद्धति में यदि कोई त्रुटि छटकती है तो वह उसका नैतिक मूल्यों पर प्रभावित बल। इसी के कारण कभी-कभी उसने ऐसी काव्य-वस्तुओं को भी आदर्श मान लिया है जो कला की दृष्टि से सामान्य हैं, जैसे मिस्टम की निम्न पंक्तियाँ—

And courage never to submit or yield

And what is due not to be overcome.

इसी पूर्वाग्रह के कारण कभी-कभी उसकी आलोचना विवृत और पक्षपातपूर्ण हो जाती है। भार्नस ने काव्य के मूल्यांकन की एक पद्धति यह बताई है कि काव्यासौ की परस्पर तुलना की जाए पर यह पद्धति इसलिए अधूर्ण है कि इससे सम्पूर्ण कृति का मूल्यांकन नहीं किया जाता केवल कविपद शब्दों की सुन्दरता के आचार पर ही निर्णय ले दिया जाता है। तुलनात्मक पद्धति निश्चय ही उपभोगी होती है पर यह केवल शब्दों पर लागू न होकर सम्पूर्ण कृति पर लागू होनी चाहिए तथा किसी कृति के सम्बन्ध में निर्णय लेते समय उसके सामूहिक प्रभाव पर ध्यान देना चाहिए न कि शब्दों की सुन्दरता तथा उदात्तता पर।

कृतिक पूर्णता के मार्ग में बाधक होती है। उसका निर्णय असम्भ्य तथा अभिजात्य दोनों के पूर्वाग्रहों से मुक्त हो क्योंकि गम्भीर विचार तथा ज्ञान का आलोक उनकी पहुँच के बाहर होता है। सन्तोषी मध्यवर्ग के झूठे विचारों से भी उसे बचना चाहिए क्योंकि इस वर्ग के लोग रुढ़िवादिता, धर्मान्धता, व्यापार, धनार्जन तथा विलास में लिप्त रहने के अतिरिक्त कुछ नहीं करते। निष्पक्ष रहने का अर्थ है—असत्य तथा अर्धसत्य से दूर रहना, उन चीजों से दूर रहना जो नगरो के यात्रिक जीवन से सम्बद्ध रहती हैं और आध्यात्मिक मूल्यों की अवहेलना करती हैं।

आर्नल्ड ने तीन प्रकार की समीक्षा-पद्धतियों का उल्लेख किया है—ऐतिहासिक मूल्यांकन, वैयक्तिक मूल्यांकन और वास्तविक मूल्यांकन। इनमें से प्रथम दो पद्धतियों को उसने गलत माना है। उसने ऐतिहासिक मूल्यांकन को कम महत्त्व निम्न तर्कों के आधार पर दिया है (१) किसी काव्य का ऐतिहासिक मूल्य होते हुए भी उसमें काव्यगत दोष हो सकते हैं। (२) कोई कृति साहित्य के विकास में योग दे सकती है, वह युग-जीवन की व्याख्या कर सकती है और इसके लिए उसकी प्रशंसा होनी चाहिए, पर इतना ही पर्याप्त नहीं। हमें यह भी देखना चाहिए कि काव्य की वास्तविक कसौटी पर वह कहाँ तक खरी उतरती है। ऐसा न हो कि उसके ऐतिहासिक महत्त्व की स्थापना की धुन में हम यह देखना ही भूल जाए कि उसका काव्य-मूल्य क्या है।

वैयक्तिक समीक्षा को भी उन्होंने गलत बताया है क्योंकि व्यक्तिगत रुचि और अरुचि के आधार पर कृति की वास्तविक समीक्षा नहीं हो सकती। हम वैयक्तिक रुचि के कारण किसी कृति को अनावश्यक महत्त्व दे सकते हैं, तो किसी अन्य की अनावश्यक निन्दा। यदि किसी समीक्षक को कुछ सिद्धान्त मान्य है और उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर वह किसी कृति की परख करके निर्णय देता है, तो यह जरूरी नहीं कि उसका निर्णय ठीक ही हो। पर हमें यह भी ध्यान रखना चाहिए कि आलोचना में आलोचक की व्यक्तिगत रुचि को एकदम हटाया भी नहीं जा सकता। अतः वैयक्तिक मूल्यांकन को भी आलोचना में उचित महत्त्व मिलना चाहिए।

आर्नल्ड का मत है कि आलोचक को इस बात का स्पष्ट और गहरा बोध होना चाहिए कि काव्य में उत्कृष्टता क्या होती है तथा उसके द्वारा प्राप्त शक्ति और आनन्द की प्रकृति क्या होती है और इसके लिए उसे प्राचीन महान कवियों की कृतियों का अनुशीलन करना चाहिए। उसका मत है कि इन कृतियों को पढ़ते समय हममें स्वयं ऐसी शक्ति उत्पन्न हो जाती है कि हमें काव्य की वास्तविक उत्कृष्टता, शक्ति और आनन्द का बोध सुलभ हो जाता है। अतः समीक्षा करते समय हमें महान कवियों की उत्कृष्टताओं का स्मरण बना रहे और हम रह-रह कर यह देखते चलें कि उस कोटि की उत्कृष्टता, शक्ति या आनन्द इस कृति में उपलब्ध है या नहीं।

इसके लिए वह सुन्दर कविताओं और विचारों का दीर्घ अनुभव आवश्यक मानता है तथा सद्रुचि और युक्ति (tact) को अनिवार्य पथप्रदर्शक समझता है।

क्रोचे का अभिव्यजनावाद

- १ अभिव्यजनावाद का स्रोत
- २ क्रोचे के दार्शनिक विचार
 - (क) सत्य ज्ञान
 - (ख) सत्य ज्ञान
- ३ सत्यसमूह
- ४ कला सन्तुष्टि विचार
- ५ कला का भानवाद
- ६ अभिव्यजनावाद पर आक्षेप

अभिव्यजनावाद का मूल स्रोत वस्तुतः स्वच्छन्दतावाद की उस प्रवृत्ति में है जो परम्परा रुढ़ि नियम आदि का विरोध करती है। आरम्भ में यह एक अत्यंत सत्तिवादी और स्वयं आन्दोलन का जिसने परम्परावादिता का विरोध कर व्यक्तिवाद पर बल दिया। इसी आन्दोलन के फलस्वरूप कला कला के लिए सिद्धान्त का आविर्भाव हुआ जिसके मानने वालों में व्यक्तिवाद पर अभाव आत्मा के कारण कहा—

each of them held a little candle locked up the chamber of his soul and by the light of it saw within himself the only reality that mattered

अर्थात् प्रत्येक कलाकार अपनी आत्मा के आलोक की सहायता से वास्तविक सत्य को देख लेता है। वही सत्य उसे कला के माध्यम से प्रस्तुत करना चाहिए। उनका कथन है कि कलाकार को केवल अपनी व्यक्तिगत दृष्टि (vision) अभिव्यक्त करनी चाहिए अर्थात् सत्य को ज्यों का त्यों प्रस्तुत न कर उसकी व्याख्या अपनी आत्मा के आलोक और दृष्टि (vision) के आधार पर करनी चाहिए। ये लोग कहते थे यह हमारा सारा है—चाहे तो यह न करो चाहे त्याग दी। क्योंकि उनका मत था कि मनुष्य ही सब चीजों की कसीटी है—

“Man is the measure of all things”

उनके अनुसार काव्य में प्रत्येक वस्तु शाब्द है, प्रत्येक अनुमृति या विचार काव्य में प्रस्तुत किया जा सकता है। कवि के मन में जीवन एवं जगत् का जो भी रूप घमर घाटा है, उसे व्यक्त कर देने में कोई शक नहीं है।

आलोचक के विषय में आर्नल्ड की यह अपेक्षा कि वह केवल महान काव्य की ही प्रशंसा करे और द्वितीय श्रेणी के साहित्य की ओर से उदासीन रहे कुछ उचित प्रतीत नहीं होती । स्काट जेम्स का यह कहना कि सभी पर्वत-श्रेणियाँ आल्प्स नहीं हो सकती, ठीक ही है और हमें द्वितीय कोटि के साहित्य को भी उचित मान देना चाहिए । यदि हम सदा मध्यम कोटि की रचनाओं का यह कह कर तिरस्कार करते रहेंगे कि वे महान साहित्य की कसौटी पर खरी नहीं उतरती, तो हम बहुत कुछ खो बैठेंगे अतः सामान्य भेदा वाले नवोदित रचनाकारों को प्रोत्साहन देने के लिए आलोचक का यह कर्त्तव्य है कि वह न तो उनकी अपेक्षा करे, न उनकी ओर से उदासीन रहे अपितु उनको प्रेरणा और प्रोत्साहन द्वारा महान लक्ष्य की ओर अनुप्रेरित करता रहे तथा साहित्य-जगत् में उनको उचित स्थान दिलाए ।

आर्नल्ड की अग्रजि आलोचना को सबसे बड़ी देन यह है कि उसने कविता में मिथ्यात्व, आडम्बरप्रियता और छद्म (charlatanism) के विरुद्ध आवाज उठाई और उनके स्थान पर सत्य, उदात्त विचार, गरिमा आदि सद्गुणों की प्रतिष्ठा की । उसी ने हमें सिखाया कि हम अतिवादिता, आडम्बर तथा अर्धसत्य का तिरस्कार करें और केवल सत्य को अपनाएँ । जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं अरस्तू के समान उसका प्रभाव उसके मरने के बाद भी कई वर्षों तक आलोचना-जगत् में छाया रहा और अमेरिका के इमर्सन तथा हैनरी जेम्स जैसे विद्वान् भी उससे प्रभावित हुए ।

उसका पूर्ण प्रत्यक्षीकरण कर लेगा अर्थात् जब वह अपने मन में उसे पूरी तरह अभिव्यक्त कर देगा। इस प्रकार वह सहजानुभूति (Intuition) को अन्तर्मन की क्रिया आन्तरिक अभिव्यञ्जना मानता है जो सौख्य तत्त्व को जन्म देती है। वह उसे आत्मा का अभिव्यञ्जनात्मक कर्म (expressive activity) मानता है। इसी कर्म के द्वारा कलाकार भावनाओं तथा संवेगों के जग को निर्वचन में रखता है और प्रभावों (impressions) को बिम्बों में अभिव्यक्त करता है। इस प्रकार जोड़े सहजानुभूति को अभिव्यञ्जना मानता है—

It is impossible to distinguish intuition from expression in this cognitive process. The one appears with the other at the same instant, because they are not two but one.

यह अभिव्यञ्जना मूल आन्तरिक होती है न कि बाह्य और साह्यिक। यह मन के भीतर होती है बाहर पत्थर, विनयक या कामज पर नहीं होती।

जोड़े इसी आन्तरिक अभिव्यक्ति को कला बताता है। स्काट वेल्स ने इसी बात को इन शब्दों में व्यक्त किया है।

"In Croce's philosophy art is nothing but intuition or the expression (within the mind) of impressions. The mind is always forming or half forming intuitions

जोड़े की दृष्टि में कला एक आध्यात्मिक प्रक्रिया है। वह मानता है कि कलाकार के मन-पटल पर कोई बिम्ब मूर्त हो उठता है, तो फिर वह आनन्द नहीं कि वह उसे किसी माध्यम—विनयक पत्थर या संगीत-स्वरों के द्वारा व्यक्त करे। वह कल्पना को अन्तर्मन की दृष्टि मानता है। जिस प्रकार की यह दृष्टि होती उसी प्रकार का रूप वह बाह्य वस्तु को प्रदान करेगी। प्रत्येक व्यक्ति की इस दृष्टि में निजी विशिष्टता होती है। यही दृष्टि सब कुछ है। जिस कलाकार का चित्रना अधिक विवर प्रत्यक्षीकरण होगा उसकी ही जिसव और सफल उसकी अभिव्यक्ति होगी और जो कि अभिव्यक्ति ही कला है अतः उसकी ही सफल उसकी कला होगी। इसका अभिप्राय यह हुआ कि उत्कृष्टता विषय-वस्तु से न होकर दृष्टि (vision) में होती है। अतः यदि बीमस और कुक्ष्य भी कलाकार के मन पर-प्रभाव डालते हैं तो वे भी कला का विषय बन सकते हैं। उसका स्पष्ट मत है कि काव्य-विषय का चुनाव नहीं किया जा सकता। यह कहना गलत है कि समूह वस्तु काव्य या कला के लिए अनुचित है। कवि अपने चारों ओर की वस्तुओं से जो संवेदनाएं ग्रहण करता है, वे चाहे कुछ और कुछ ही क्यों न हों उन्हें वह अभिव्यञ्जना प्रदान करता है। चुनाव तो कला का कार्य है आत्मा की व्यापहारिक क्रिया का कार्य है जब कि अभिव्यञ्जना आत्मा की प्राथमिक क्रिया का कार्य है। अतः अभिव्यञ्जना (अर्थात् कला) का चुनाव नहीं हो सकता।

वैसा कि स्पष्ट कहा जा चुका है जोड़े की दृष्टि में काव्य या कला आन्तरिक

जिग गमय श्रोत्रे का जन्म हुआ (१८६६-१९५२ ई०), उस स्वच्छन्दतावादी कला के युग में कहा जाता था कि कल्पना को विवक्षित बनाने में बिना विवक्षकता की शिक्षा नहीं दी जा सकती क्योंकि ऐसा करने में कल्पना में मौलिक मन पर दूसरों के विचार अलग जमा होते हैं और यह स्वतन्त्र अभिव्यंजना नहीं कर पाता।

श्रोत्रे मूलतः आत्मवादी दार्शनिक थे। इन्होंने कला का विवेचन दर्शन की भाँति में किया है। वह आत्मा की मूलतः दो क्रियाएँ मानते हैं—(१) गैरज्ञानिक (२) व्यवहारात्मक। प्रथम के द्वारा मनुष्य ज्ञान प्राप्त करता है और दूसरी के द्वारा जीवन में व्यवहार करता है। वह ज्ञान के भी दो प्रकार मानता है—(१) स्वयंप्रकाश या प्रातिभ ज्ञान—(Intuitive knowledge) (२) तर्क ज्ञान (Concept knowledge) स्वयं प्रकाश ज्ञान व्यष्टि का ज्ञान होता है, तर्क-ज्ञान सामान्य का ज्ञान होता है। प्रथम कल्पना में उत्पन्न होता है, दूसरा बुद्धि में प्राप्त होता है। प्रथम द्वारा वस्तुओं के विवरों या भावनाओं का निर्माण होता है और दूसरा का सम्बन्ध निष्पत्त्यात्मक बुद्धि में होता है और उसके सामान्य विचारों (concepts) का बोध होता है। पहला कला का उत्पादक होता है, वा दूसरा दर्शन और विज्ञान का जन्म देता है। स्वयं-प्रकाश ज्ञान बौद्धिक ज्ञान में स्थानत्र होता है। वह एक प्रकार की अत्यधिक शक्ति है जो क्षण भर में किसी दृश्य या भावना को अप्रत्याक्ष उसे साक्षर, सूत्र और सुन्दर रूप देती है। स्वयं-प्रकाश ज्ञान विस्मय की रचना करता है, जो प्रजात्यक ज्ञान-बोरा (concepts) की। बुद्धि की सहायता से हम निर्णय करते हैं कि मनुष्य विचारशील प्राणी है, स्वयं प्रकाश ज्ञान (कल्पना) हमारे मन में एक ऐसे प्राणी का विस्मयशक्ति कर देता है जिसमें विचार करने की क्षमता है।

श्रोत्रे महान ज्ञान को प्रभाव (impression) तथा संवेदना (sensation) में भिन्न मानता है। उसका मत है कि जब हम किसी वस्तु की प्रत्यक्ष अनुभूति या संवेदन प्राप्त करते हैं, तब हमारा अन्तर्मान निष्क्रिय रहता है। बाह्य वस्तु की प्रतीति के निर्माण में अन्तर्मान का सहयोग नहीं होता, वह अन्तर्मान की स्वयंवि नहीं होती। "संवेदन अपने निष्पक्ष रूप में यादृच्छिकता-निष्क्रियता है, इसे मानवीय अन्तर्मान सहज रूप करता है, उत्पन्न नहीं करता।" जब अन्तर्मान संवेदनों को स्पर्शकार एक कर देता है, तब ये प्रकृतिदत्त अनुभव न रहकर आत्मानुभूति हो जाते हैं; वे यादृच्छिकता की प्रति न रहकर कल्पना की सृष्टि हो जाते हैं। अब महान ज्ञान यादृच्छिक और निष्क्रिय न होकर ऐसा ज्ञान है जो महान चर में जम जाता है। यह प्रभावों की सक्रिय अभिव्यंजना है—

"Every true intuition or representation is also expression. That which does not objectify itself in expression is not intuition or representation, but sensation and naturality. The spirit does not obtain intuitions otherwise than by making, forming, expressing."

जब विवक्षित किसी वस्तु की अत्यन्त मात्र देखा है, तब हम यह नहीं कह सकते कि उसे महान ज्ञान हुआ है; हम महान-ज्ञान की उपस्थापना तब मानते जब वह

पहुँचाने की बात को भी स्वीकार करता है। वह वर्णना की उपेक्षा नहीं करता बल्कि उसे प्रमुख नहीं मानता। यदि वह वर्णना की उपेक्षा करता तो फिर कविता का जो विवेचन और बचाव किया है, वह क्यों करता? प्रमुखता वह घास्तरिक अभिव्यक्ति को देता है क्योंकि वह मानता है (और यह ठीक भी है) कि जिसे घास्तरिक अभिव्यक्ति की उपलब्धि हो जायगी यदि वह उसे व्यक्त करना चाहेगा तो कर ही देगा। कबीर पिचड़ी माया और ऊबड़-खाबड़ खेती के होते हुए भी धपमी बात कहते में पूर्ण समर्थ रहे हैं। इसके विपरीत जिनके मानस में कृति का मूल रूप नहीं उभर पाता या जिन्हें अनुभूति की घास्म्यन्तर अभिव्यक्ति नहीं हो पाती वे बाह्य अभिव्यक्ति में भी असफल रहते हैं।

कोचे के अनुसार कला का आत्मन्त सफल अभिव्यक्ति से प्राप्त आत्म-मुक्ति का आत्मन्त है। सफल अभिव्यक्ति के क्षण में कलाकार को ऐसा लगता है जैसे वह मुक्त हो गया हो। उसकी दृष्टि में यदि अभिव्यक्ति सफल नहीं है तो वह अभिव्यक्ति ही नहीं।

"Beauty successful expression, or better expression and nothing more, because expression when it is not successful, is not expression"

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि कोचे की दृष्टि में सहजानुभूति अभिव्यक्ति और कला पर्यायवाची है। वह अभिव्यक्ति को बाह्य नहीं मानता या घास्तरिक मानता है तथा उसे मुक्त प्रेरणा कहता है। बाह्य कलाकृतिवाँ *aids to memory* मात्र है। असफल अभिव्यक्ति नामक कोई वस्तु नहीं है तथा कला-सुबन की प्रक्रिया के चार शोषण हैं—अत्यन्त सचेतन रूपता द्वारा उसकी घास्तरिक अभिव्यक्ति घास्तरिक अभिव्यक्ति उसका सत्य रूप देखा आदि में मूर्च्छिकरण। इसमें से अन्तिम को कोचे अनिर्धार्य नहीं मानते। वह किसी भी कला-वस्तु को अनुपयुक्त एवं नष्ट नहीं मानता एवं कला को अनावश्यक बताता है। उसके इन्हीं सिद्धान्तों को 'अभिव्यक्तिवाद' का नाम दिया गया है।

कोचे के मत पर सर्वप्रथम आपत्ति यह होती है कि वह बाह्य अभिव्यक्ति को आत्मिक मानकर कलाकार को ऐसी स्वच्छता देता है जो अवाञ्छित और प्रत्यक्ष वस्तु में परिणत हो सकती है। उसका कथन है कि प्रत्येक वस्तु कलाकार के मस्तिष्क में चटित होती है। सौन्दर्य की अभिव्यक्ति घास्तरिक होती है जिन प्रभावों या पदार्थों को वह स्मृतिमान करता है वे केवल उसी के लिए स्मृतिमान होते हैं बाह्य आकार धारण नहीं करते। जब प्रश्न यह होता है कि यदि वे बाह्य स्वरूप धारण नहीं करते तो घास्त्रिक उनका मुस्थाकन कैसे करेगा? वह अभिव्यक्ति के सुन्दर अनुसूच होने का भी निर्णय कैसे कर पायेगा? कलाकार पर किसी तरह का प्रभुत्व न रहने से वह मगमगी करेगा और बाह्य कलाकृति के अभाव में इन्हीं सोच भी मज्जा कलाकार होने का दावा करेगा वह वह कर कि उन्होंने अपने मन में सहजानुभूति उपलब्धि की है।

क्रोचे का अभिव्यजनाववाद

कृति है, जो कुछ बाह्य है, वह काव्य नहीं—

“The work of art is always internal and what is called external is no longer a work of art”

सवेदनो को अभिव्यजनात्मक रूप प्रदान करते ही कला-कार्य समाप्त हो जाता है। जब कलाकार ने अपने मानस में शब्द प्राप्त कर लिया, किसी आकृति या मूर्ति की निश्चित एवं स्पष्ट भावना ग्रहण कर ली अथवा जब उसने किसी संगीत के अभिप्राय का बोध प्राप्त कर लिया, तो यह माना जायगा कि ‘अभिव्यजना’ उत्पन्न होगई और वह पूर्ण हो चकी।

“The aesthetic fact is altogether completed in the expressive elaboration of the impressions”

वह सहजानुभूति को शब्दों या रंगों में व्यक्त करना अतिरिक्त क्रिया, अनावश्यक कार्य मानता है। उसके अनुसार मानस-काव्य ही काव्य है और कवि द्रष्टा। कभी-कभी यह स्थिति उत्पन्न हो सकती है कि कलाकार बाह्य अभिव्यजना करे, पर इस बाह्य या शब्दिक अभिव्यजना का कला के विशुद्ध क्षेत्र से कोई सम्बन्ध नहीं। कलाकार की कलाकार के रूप में स्थिति केवल उन क्षणों में रहती है जब वह अपने को प्रेरणा के क्षणों में पाता है और ऐसा अनुभव करता है कि वह विषय के साथ तदाकार हो गया है। यदि ऐसे क्षणों के बाद वह कला-कृति की रचना करता है, तो उन क्षणों में वह सच्चा कलाकार नहीं होता। क्रोचे का यह मत यदि उसकी सम्पूर्ण काव्य-विवेचना के समन्वित प्रकाश में देखा जाय, तो उसमें पर्याप्त सत्य मिलेगा। महाकवि शैले ने भी कहा था—

“When composition begins, inspiration is already on the decline”

बात है भी ठीक। विश्व में जो भी महान कृतियाँ निर्मित हुई हैं, वे कलाकार की मूल भावना की धूमि में छायाएँ ही तो हैं।

अब प्रश्न उठता है कि यदि बाह्य अभिव्यक्ति—चित्र, मूर्ति, कविता आदि कला नहीं, तो वे क्या हैं? क्रोचे की दृष्टि में वे स्मृति की सहायक चीजें (aids to memory) हैं। उनकी सहायता से कलाकार अपनी सहजानुभूति को पुनः प्रस्तुत (reproduce) कर लेता है, इनके कारण कलाकार की सहजानुभूतियाँ, बिम्ब आदि नष्ट नहीं होते। वह बाह्य अभिव्यक्ति को व्यावहारिक उपयोगिता के लिए स्वीकार करता है क्योंकि कवि उन्हीं के द्वारा अपनी अनुभूति को दूसरों के लिए चिरकाल तक सुरक्षित रख सकता है। ‘कभी-कभी हमारे मानस में ऐसे विचार उत्पन्न होते हैं, जो प्रातिम ज्ञान के रूप में तो होते हैं, किन्तु उनकी इतनी सक्षिप्त या विचित्र-सी अभिव्यजना होती है कि वे हमारे लिए तो पर्याप्त होते हैं, परन्तु अन्य व्यक्ति या व्यक्तियों तक सुगमतापूर्वक समर्पण किये जाने के लिए वे पर्याप्त नहीं होते हैं।’ इस उद्धरण में स्पष्ट है कि क्रोचे समर्पण, अर्थात् अपनी प्रातिम अनुभूति को दूसरों तक

प्रभावित किया है। पर वस्तुतः कोचे का यह मत कदापि नहीं था। जब कभी उसने बाह्य भौतिक कलाकृति की चर्चा की है उसने घासोपक को पूरा अधिकार दिया है कि उसकी निन्दा करे या उसे स्वीकार करे। यह बाह्य कलाकृति के निर्माण के सम्बन्ध में कलाकार को पूरी छूट भी नहीं देता क्योंकि उसका मत है कि क्या ही कलाकार मानसिक जगत से हटकर, सहजानुभूति की आन्तरिक प्रभावितिक के क्षेत्र से हटकर उसे भौतिक रूप देने की ओर प्रवृत्त होता है वह कलाकार के अधिकारों और स्वतन्त्रता से वंचित हो जाता है और उसे जीवन तथा जगत के नीति-व्यवस्था का पालन करना पड़ता है और यह निर्णय करना पड़ता है कि किन सबकों को प्रस्तुत करे। वह कहता है—

"We do not externalize all our impressions. We select from the crowd of intuitions.

कलाकार को यह चुनाव इसलिए करना पड़ता है क्योंकि बाह्य कला कृति की रचना करते समय वह कला के विभिन्न जगत को छोड़ वास्तविक संसार में प्रवेश करता है जहाँ अपने नीति प्रचार आदि का महत्त्व होता है तथा जहाँ जीवन अर्थ तथा नीति सम्बन्धी परिस्थितियों से प्रभावित होता है। सारांश यह है कि वह बाह्य कलाकृति के निर्माण को विभिन्न कला प्रक्रिया नहीं मानता उसे विभिन्न कला से निम्न तथा हीन भी कहता है क्योंकि कला अपने कुछ रूप में उपयोगिता वा नतिकता या व्यावहारिक मूल्यों से स्वतंत्र होती है पर जब कोई कलाकार बाह्य कला-कृति का निर्माण करे तो उसका आदेश है कि वह नीति तथा संचार के नियमों का पालन करे। वह काव्य को कवि के पूर्ण व्यक्तित्व की सृष्टि मानता है जिसमें नैतिकता और सामाजिकता की ज्येष्ठा नहीं हो सकती। कोचे की इसी बात को स्कॉट जेम्स ने बड़े सुन्दर और सरल शब्दों में इस प्रकार कहा है—

the artist may see what he likes but he must not say what he likes. He is as free as the wind when his art is not what we mean by art, but when he begins to create as we understand creation his liberty is gone.

कोचे ने इस पर बल नहीं दिया कि कलाकार का काम दूसरों तक अपने भावों की पहुँचाना (Communication) है और कलाकृति दूसरों को प्रभावित करने—उनको ध्यान प्रदान करने शिक्षा देने या उनका आचरण करने के लिए निर्मित होती है और संचार उसका मूल्यवान् उसकी इसी सफलता के अनुपात में करता है। कोचे के मत से निवेदन या संप्रेषण (Communication) एक व्यावहारिक तथ्य है वह क्रियात्मक मनोभूति का व्यापार है वह किसी अनुभव को सुरक्षित रखने प्रयत्न उसे फैलाने की दृष्टि से निष्पन्न होता है और इसीलिए वह कला से बाह्य है। पर वस्तुतः निवेदन कला का साहित्यिक अंग है। सामाजिक प्राणी होने के कारण मनुष्य ने सामाजिक मन विकसित किया है। जो कुछ वह कहता है वैयक्तिक रूप से या प्रयत्न रूप से सब दूसरों से निवेदित करता है। नही ऐस्तैटिक

श्रोचे एक श्रोत तो यह कहता है कि कला सहजानुभूति है, सहजानुभूति वैयक्तिक होती है और वैयक्तिक अनुभूति का कभी पुनर्भाव (repetition) नहीं होता तथा दूसरी श्रोत वह कहता है कि सुन्दर वाह्य कलाकृति की सहायता से भाविक भी वही सहजानुभूति अनुभव करता है, जो कलाकार की सहजानुभूति होती है। जब सहजानुभूति वैयक्तिक होती है और उसका पुनर्भाव नहीं हो सकता तो फिर भाविक कैसे उसका भावन करेगा ? श्रोचे इस आपत्ति का उत्तर नहीं दे पाता। अतः उसके सिद्धान्त-निरूपण में यह एक छिद्र है। यद्यपि वह कहता है कि कल्पना की सार्वभौमता के कारण समान विम्ब विभिन्न व्यक्तियों के मन में समान सहजानुभूतियों को जन्म देते हैं, परन्तु उसका यह मत उसकी वैयक्तिक सहजानुभूति के मत से मेल नहीं खाता। जब कलाकार की सहजानुभूति वैयक्तिक और अभूतपूर्व (unique) होती है, तो फिर आलोचक उसकी कलाकृति को देखकर वैसी ही सहजानुभूति कैसे प्राप्त कर सकेगा ? वह स्वयं कलाकार की मानसिक स्थिति को कैसे प्राप्त कर सकेगा ? श्रोचे स्वयं इस कठिनाई से अवगत था, तभी तो उसने आलोचक के लिए यह आवश्यक माना कि उसमें ज्ञान हो, कल्पना हो और ऐसी सुखि हो जिससे वह कलाकार के दृष्टिकोण को आत्मसात कर सके।

उसका कथन है कि कला सवेदन मात्र नहीं होती। सवेदन और अनुभव तो वाह्य जीवन के अंग हैं और वे तब तक कला का रूप धारण नहीं करते जब तक कलाकार उनसे निर्लिप्त हो कल्पना की सहायता से उनका पुनर्निर्माण नहीं कर लेता। वस्तुतः सवेदनाओं के इसी अवलोकन, पुनः रचना तथा अभिव्यजना की प्रक्रिया में कलाकार को आनन्द की उपलब्धि होती है। यहाँ तक तो श्रोचे की बात ठीक है। पर कठिनाई तब होती है जब वह कला शब्द का प्रयोग उस अर्थ में नहीं करता जो सर्व-ग्रहीत तथा सर्वमान्य है। उसके लिये कला का अस्तित्व केवल उस क्षण तक रहता है जब तक कि कलाकार कलम या कूँची या छैनी नहीं पकड़ता, केवल मानस-प्रक्रिया में रत रहता है। ज्यों ही वह मानस-क्षेत्र से निकलकर इन उपकरणों की सहायता से वाह्य अभिव्यजना में प्रवृत्त होगा, कला पीछे छूट जाएगी। सामान्य जन, जिनके लिए कला भौतिक कलाकृति में वास करती है, उसकी कला सम्बन्धी इस धारणा को नहीं समझ पाते और उलझन में पड़ जाते हैं। जिसे अन्य लोग कलाकृति या सौन्दर्य की वस्तु कहते हैं, वह उसके लिये कलाकृति और सौन्दर्य की वस्तु नहीं है, यही सारी उलझन का कारण है।

अभिव्यजना पर अधिक बल देने के कारण कुछ लोगो ने यह समझ लिया कि श्रोचे विषय-वस्तु के चुनाव को आवश्यक नहीं मानता था और उसकी दृष्टि में कोई भी विषय, चाहे वह कितना ही निरुपद्रव या हीन क्यों न हो, कला का विषय बन सकता है वशतः कि उसकी अभिव्यजना सफल और स्पष्ट हो। इसका दुष्परिणाम यह हुआ कि कला में ऊल-जलल बातें आने का अवसर प्रस्तुत हो गया। श्रोचे की इस धारणा को यदि मान भी लिया जाय, तो इसके घोर दुष्परिणाम होंगे क्योंकि फिर तो कोई भी सनक, विकृति, कुरूपता, विक्षिप्तता कला का विषय बन जाएगी, यह कहकर कि उसकी सहजानुभूति कलाकार को हो गई थी और कलाकार ने उसे ईमानदारी से

ग्राह्य० ए० रिचर्ड्स के काव्य सिद्धान्त

- १ भूमिका
- २ साहित्य और विज्ञान का भेद
- ३ काव्य और सम्यक्
- ४ कला का प्रयोजन
- ५ सौन्दर्यभूति और कला
- ६ कल्पना सम्बन्धी विचार
- ७ कथा और नीति
- ८ व्याख्यात्मक समीक्षा का कार्य

वर्तमान यूरोपीय काव्य-शास्त्र के आचार्य रिचर्ड्स मनोविज्ञान के क्षेत्र से साहित्य में आए। उन पर मनोविज्ञान के सिद्धान्तों का प्रभाव होना स्वाभाविक था। उन्होंने मानसिक प्रक्रियाओं और साहित्य के सम्बन्धों का स्पष्टीकरण कर साहित्य की मनोवैज्ञानिक विवेचना द्वारा पाश्चात्य समीक्षा को सर्वथा नूतन प्राप्ति प्रदान किया।

साहित्य और विज्ञान का भेद — विज्ञान और सहित कलाओं के पारस्परिक सम्बन्ध और भेद पर काव्य-शास्त्र के आरम्भिक काल से प्रायः एक घनेक विद्वानों और आलोचकों ने प्रकाश डाला है। रिचर्ड्स ने भी अपनी पुस्तक *Principles of literary criticism* तथा *Science and Poetry* में इस प्रश्न पर विचार किया है। उनका मत है कि प्रत्येक वस्तु में वस्तु का निर्देश किया जाता है। जब वस्तु सच्ची होती है और उनके बीच निहित सम्बन्ध भी सच्चे होते हैं तो उस वस्तु को वैज्ञानिक कथन कहते हैं। उदाहरण के लिए, जब हम किसी कथन में यह निर्देश करते हैं कि ताप से वायु हल्की होकर ऊपर की ओर उठती है तो हम यही सच्ची वस्तुओं और उनके परस्पर सच्चे सम्बन्ध की ओर इंगित करते हैं। यतः यह कथन वैज्ञानिक माना जाएगा। इसके विपरीत यदि किसी कथन में निहित वस्तुओं का सच्चा और भूटा होना महत्वपूर्ण न हो और न उन निहित वस्तुओं के बीच निहित सम्बन्ध ही महत्वपूर्ण हो अपितु वह कथन हमारे भावों (feelings) और प्रसन्नियों (emotions) को व्यक्त करे तो ऐसे कथन को साहित्यिक कहा जाएगा।

अनुभव ठीक माना जाता है, जो निवेदन में सफल होता है। कलाकार जीवन के प्रति उपेक्षा का भाव धारण नहीं कर सकता, वह दुनिया से कटकर नहीं रह सकता, पर क्रोचे ने कलाकार को ऐसा ही करने के लिए आदेश दिया है। निश्चय ही दार्शनिक क्रोचे ने कलाकार को बाह्य अभिव्यजना की स्वतन्त्रता न देकर या उसे हीन कार्य कहकर उसके प्रति अन्याय किया है। जिस प्रकार के आदर्श कलाकार की कल्पना क्रोचे ने की है, वास्तविक जगत् में ऐसा कलाकार कदाचित् ही मिले क्योंकि उसका आदर्श कलाकार तो वह है जो केवल सहजानुभूति में मग्न रहता है और उसकी बाह्य अभिव्यक्ति नहीं करता। वस्तुतः कला के लिए भाषा का माध्यम अनिवार्य है—यह दूसरी बात है कि वह भाषा शब्दों की हो, रंगों की हो और चाहे पत्थर या मगीत-स्वरों की हो। यही भाषा कलाकार और भाविक को मिलाने वाली कड़ी है, इसी के द्वारा भाविक कलाकृति को समझता तथा उससे सुखानुभूति प्राप्त करता है। जिस कला की भाषा जितनी अधिक प्रभावशाली, रमणीक और कलापूर्ण होती है वह उतनी ही उत्कृष्ट मानी जाती है।

क्रोचे ने अपने सिद्धान्त में जीवन के प्रति उपेक्षा प्रकट की है, उसने कलाकार के मस्तिष्क में विचरण करने वाले अरूप, अस्पष्ट, अर्थहीन प्रभावों (impressions) की आन्तरिक अभिव्यक्ति को कला कहा है, पर ये प्रभाव अन्वित होने से पूर्व, जीवन से सम्बद्ध होने से पूर्व कैसे होते हैं, कोई नहीं बता सकता। वस्तुतः कला और जीवन का अटूट सम्बन्ध है, कलाकार को जीवन की वास्तविकता पर ही कला का निर्माण करना पड़ता है। जीवन और मानव-स्वभाव के मूलभूत तत्त्वों, सवेगों और अनुभवों को ही कलाकृति में स्थान देकर कलाकार अपनी रचना को निवेदनीय बना सकता है। यह ठीक है कि वह फोटोग्राफर की तरह जीवन के किसी विशिष्ट क्षणमात्र को अंकित नहीं करता, अपितु चित्रकार की तरह जीवन को उसके नैरन्तर्य में, मा व को उसकी सार्वभौमता में चित्रित करता है। पर उसका विषय जीवन ही होता है। यह सच है कि कलाकार की पद्धति सहजज्ञान की पद्धति है, बौद्धिक तर्क की नहीं, फिर भी उसका सहज-ज्ञान जीवन और उसकी प्रक्रिया से परिचित होता है। अतः कलाकार जीवन की उपेक्षा नहीं कर सकता। इसी प्रकार चूँकि निवेदनीयता कलाकार के लिए आवश्यक है, उसे अपनी अभिव्यजना निवेदनीय बनानी पड़ेगी। अपने जीवनानुभवों को दूसरों के लिए सवेद्य बनाने के लिए, न केवल यह आवश्यक है कि वे जीवना-नुभव सारी मानव-जाति के जीवनानुभव हों, अपितु यह भी आवश्यक है कि उनके निवेदन की भाषा सहज बोधगम्य हो। अतः कला अभिव्यजना अवश्य है पर प्रथम तो वह जीवन की अभिव्यजना है, जीवन के उस रूप की अभिव्यजना है जिसे कलाकार ने स्वयं देखा और अनुभव किया है और दूसरे वह ऐसी अभिव्यजना है जिसे अन्य समझ सकें।

सारांश यह है कि क्रोचे का सिद्धान्त दर्शन के क्षेत्र में तो सही हो सकता है, पर काव्य-शास्त्र या कला-त्रिवेचन के सन्दर्भ में उसमें कई श्रुतियाँ दिखाई देती हैं।

महान् प्रसर, अनुभव के विस्तार उसकी कोमलता और उसके विभिन्न तत्त्वों में सम्बन्ध स्थापित करने की स्वतन्त्रता में निहित रहता है। वास्तव में यह है कि कलाकार का अनुभव साधारण व्यक्ति के अनुभव की अपेक्षा अधिक विस्तृत एवं कोमल होता है और उस अनुभव के विभिन्न तत्त्वों में सम्बन्ध स्थापित करने में वह अपेक्षाकृत अधिक स्वतन्त्रता का उपयोग करता है। रिचर्ड्स के अनुसार भूतकाल के किसी अनुभव की उपलब्धि कलाकार के लिए आवश्यक है। इसका यह अर्थ नहीं कि वह भूतकाल को उसके सम्पूर्ण विवरण के साथ याद करे, आवश्यक यह है कि वह अपने मानस में भूतकाल को स्वतन्त्र रूप से पुनर्प्रस्तुत करे। इसके लिए केवल मन की उस अपूर्व दशा (peculiar state of mind) की उपलब्धि होना पर्याप्त है।

मन की इस अपूर्व दशा की पुनरुपलब्धि अनुभव के क्षणों में उत्पन्न होने वाले आवेगों (impulses) पर निर्भर रहती है। जब तक जैसे ही आवेग उत्पन्न न हों तब तक भूतकालीन उस मनोदशा की प्राप्ति नहीं हो सकती। हम यह जानते हैं कि जिस मनोदशा में अपेक्षाकृत अधिक आवेगों का योग रहता है, उसके पुनर्प्रस्तुत होने की अधिक सम्भावना रहती है अर्थात् अनुभव जितना अधिक व्यापक होगा उसे उसकी पुनर्प्राप्ति उतनी ही सुविधा से हो सकेगी। ये आवेग जितने अधिक संवर्धित रहते हैं मनोदशा के पुनर्प्रस्तुत होने की उतनी ही अधिक सम्भावना रहेगी। अतः कलाकार में अपने आवेगों की व्यवस्थित संवर्धना करने की क्षमता होनी चाहिए। रिचर्ड्स का परामर्श है कि कवि को चाहिए कि वह किसी 'स्थिति' के विभिन्न अवयवों का उचित ध्यान में ध्यान करता हुआ उस स्थिति को अवलोकन रूप से ग्रहण करे क्योंकि वस्तु का ठीक बोध तब प्राप्त होता है जब हम उसके विभिन्न तत्त्वों का उचित ध्यान में ध्यान करते हुए पूर्ण वस्तु को पूर्ण रूप में ग्रहण करने में समर्थ हों।

वस्तु का स्थिति के पूर्ण बोध के लिए कलाकार में उस आन्तरिक निरीक्षण शक्ति (vigilance) की आवश्यकता है जिसे भारतीय काव्य-शास्त्र में समाधि (concentration) कहा गया है। इन गुणों के अतिरिक्त कलाकार में 'साधारणता' होनी चाहिए क्योंकि जब तक उसके अनुभव अन्य व्यक्तियों के अनुभव के मेल में नहीं होते तब तक 'समर्पण' का कार्य पूरा नहीं हो सकता। सफल समर्पण के लिए यह आवश्यक है कि अधिकांश भाव और उनके विभाव (stimuli) कलाकार और पाठक में मेलमेल हो तथा जहाँ जहाँ बोधा प्रसर हो वहाँ कलाकार उसे कल्पना की सहायता से समर्पणीय बना ले।

यह समर्पण के लिए तीन बातें आवश्यक हैं—व्यक्ति की प्रतिक्रियाएँ एकरस ही न पर्याप्त रूप में विभिन्न प्रकार की हों और अपने उत्तेजक कारणों द्वारा उत्पन्न किए जाने योग्य हों—

What communication requires is responses which are uniform sufficiently varied and capable of being set off by stimuli which are physically manageable

रिचर्ड्स के अनुसार मानव के मानसिक अनुभवों के दो स्रोत हैं—बाह्य जगत् और शारीरिक अवस्था। विज्ञान का सम्बन्ध बाह्य जगत् से है, साहित्य का शारीरिक अवस्था से। विज्ञान में निर्देशों का वास्तविक आधार होता है। साहित्य के लिए प्रथम तो यह आवश्यक नहीं कि उसके निर्देशों का आधार वास्तविक हो, यदि उनका आधार वास्तविक भी हो, तो भी उनका मूल्य वास्तविकता से नहीं, भावों और अन्तर्वर्तों को जाग्रत करने की क्षमता से आका जाएगा। कला के निर्देश बहुधा अवास्तविक होते हैं, पर चाहे वे वास्तविक हो या अवास्तविक, उनका अन्तरिक सम्बन्ध अन्तर्वर्णीय होता है। कलाकार का तर्क भी अन्तर्वर्णीय होता है। अन्तर्वर्ग मन की एक भावनात्मक वृत्ति है। भाव कल्पना को जाग्रत करता है। अतः जैसे किसी वैज्ञानिक कृति को समझने के लिए न्यायात्मक बुद्धि आवश्यक होती है, उसी प्रकार साहित्यिक कृति को समझने के लिए कल्पनात्मक बुद्धि की आवश्यकता पड़ती है। जिस भाव से आन्दोलित हो कवि ने किसी विशिष्ट स्थिति का चित्र अंकित किया है, उसे समझने के लिए हमें कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है।

काव्य और समर्पण (communication)—रिचर्ड्स के अनुसार कविता का मूल्य उसके मन को प्रभावित करने की क्षमता पर निर्भर है—

“Arts are the supreme form of the communicative activity”

मनुष्य सामाजिक प्राणी है, वह सहस्रो वर्षों से समर्पण (communication) करने में अभ्यस्त है। अपने अनुभवों एवं अनुभूतियों को अन्यो तक पहुँचाने में उसे प्रकृतित रचि है। यह सच है कि समर्पण-क्रिया के पूर्व ही हमारे मानस में भाव या अनुभव उत्पन्न होते हैं, किन्तु उनका रूप बहुत-कुछ इस तथ्य पर निर्भर रहता है कि हमें उन्हें अन्यो तक पहुँचाना है। मानवता ने अपनी प्रगति के साथ-साथ समर्पण के जो कतिपय साधन प्राप्त किए हैं, उनमें कलाएँ सर्वाधिक उत्कृष्ट हैं। अतएव कला की सफलता उसके साधनत्व की सफलता पर निर्भर है। रिचर्ड्स कहते हैं, यद्यपि कलाकार को समर्पक (communicator) मानना सर्वाधिक कल्याणकर है, परन्तु यह मानना सत्य नहीं है कि कलाकार भी सामान्यतः अपने को ऐसा मानता है। जिस समय वह रचना करने लगता है, उस समय वह ‘समर्पण’ के सजग और सायास प्रयत्न में प्रवृत्त नहीं होता। अन्य लोग उसकी कृति को पढ़ेंगे और उससे अनुभूति प्राप्त करेंगे, यह तथ्य उसे गौण प्रतीत हो सकता है। पर कलाकार चाहे जो कहे, इससे कृति का समर्पण-पक्ष कम महत्त्व का नहीं हो जाता क्योंकि स्वयं कलाकार के मन में भी यह पक्ष निरन्तर बना रहता है। वह जानता है कि जो कविता पाठक या श्रोता के मन को जितना अधिक प्रभावित कर पाएगी, उसके मस्तिष्क में वही अनुभवात्मक स्थिति उत्पन्न कर सकेगी, जो स्वयं उसके मस्तिष्क में उत्पन्न हुई थी, अर्थात् जिसमें समर्पण या निवेदन पक्ष जितना अधिक होगा, वह उतनी ही उत्कृष्ट कहलाएगी।

प्रश्न उठता है कि वे कौन से गुण हैं जो कलाकार को सफल समर्पण में योग प्रदान करते हैं। रिचर्ड्स का कथन है, “साधारण व्यक्ति और कलाकार का सर्वाधिक

निश्चित स्वभाव से तरीकों से स्थिर किया गया है—एक के अनुसार एक विभिन्न प्रकार का मानसिक तत्त्व अर्थात् सौन्दर्यगतभाव (aesthetic emotion) हमारे सौन्दर्यानुभव (aesthetic experience) को निश्चित करता है और दूसरे के अनुसार सौन्दर्यानुभव का विशेष सख्त आत्मप्रेषण (empathy) है। पर मनोविज्ञान न तो सौन्दर्यगत भाव को मानता है और न आत्मप्रेषण को। उसका कहना है कि आत्मप्रेषण तो दूसरे मानसिक अनुभवों की भी विशेषता है। चूँकि रिचर्ड्स स्वयं मनोवैज्ञानिक न घट, उन्होंने कहा कि सौन्दर्यानुभव साधारण औपपत्तिक अनुभव जैसा ही है। इस उसका रूप एक विशेष प्रकार का होता है।

कुछ लोगों ने ऐस्थेटिक अनुभव के कुछ भाग हैं—उदासीनता (disinterestedness) विषय (detachment) 'काससा' (distance) अर्थात् वैयक्तिकता और प्रास्तिक व्यापकता (subjective universality)। परन्तु रिचर्ड्स का मत है कि ऐस्थेटिक अनुभव के गुण न होकर निबन्धन की दशा या उसके बसर की विशेषताएँ हैं। उसके अनुसार ऐस्थेटिक अनुभव में बिच्छू प्रेरणाओं का संतुलन हो जाता है। ऐसी प्रेरणाओं की साथ-साथ तुष्टि होती है। जिनका साथ-साथ होना सामान्य जन के लिए सोमवारी होता है। य अनुभव साधारण अनुभव से बड़े बड़े और अतिरिक्त होते हैं। जितने अधिक सौन्दर्य का अनुभव होया उसमें उतनी ही अधिक अतिरिक्त होगी अर्थात् उसमें एक साथ तुष्टि पाने वाली प्रेरणाओं की विभिन्नता होगी और वे संख्या में भी बहुत अधिक हानी।

कल्पना सम्बन्धी विचार—कामरिज ने कल्पना के छः अर्थ दिए हैं। प्रथम अर्थ में कल्पना बाह्य मनुष्य प्रतिमाओं की उत्पादक मशीन जाती है अर्थात् हम उससे द्वारा उन वस्तुओं की प्रतिमा निर्माण करते हैं जो हमें जहाँ से स्पष्ट दिखाई देती हैं। दूसरे अर्थ में वह साधारण भाषा के प्रयोग से सम्बन्ध है। बसाकार उपमा प्रादि प्रसवारी के प्रयोग में कल्पना की ही सहायता लेता है। तीसरे अर्थ में कल्पना का सम्बन्ध हमारे मनुष्यों की चित्तावस्था मनोवैशेषों को सहजानुभूतिपूर्वक प्रस्तुत करने से है। चौथे अर्थ में कल्पना युक्ति वीक्षक की ओर है जिसकी सहायता से बसाकार विरोधी तथा की मिला देता है। पाचवें अर्थ में कल्पना वह मानसिक शक्ति है जिसके द्वारा बहानिव सामान्य प्रसन्न वस्तुओं में सगल सम्बन्ध दिखाता है। छठे अर्थ में वह विपरीत और विरुद्ध गुणों को मनुष्य बन देती है। रिचर्ड्स कामरिज के आगे हैं। वह यह भी कल्पना का अर्थ 'ठ गुण और कार्य यही मानते हैं कि वह विभिन्न और विपरीत मानविक तथा अनुभवों में एकरूप तथा समुन्नत उत्पन्न करती है। वह आसरी को हमीलिए सर्वप्रथम वाक्य-रूप मानता है क्योंकि इससे दो विरोधी भावों—अप और वरणा का एक साथ उपस्थित कर उनका सम्बन्ध दिया जाता है। इस प्रकार रिचर्ड्स कल्पना का मौलिक वाक्य विषय-निर्माण करना नहीं मानते विरोध—परिहार स्वीकार करते हैं। कल्पना द्वारा यदि उन घावों को भी व्यवस्थित करता है जो

रिचर्ड्स समर्पण को कला से बाहर न मानकर उसे कला का तात्त्विक 'धर्म' कहता है कि मानता है और कहता है कि ऐस्थैटिक अनुभव भी निवेदित होना चाहिए, वह केवल मन की आन्तरिक क्रिया मात्र न रहे।

कला का प्रयोजन—भाव उत्पन्न कर देना ही साहित्य का मूल्य नहीं है। किसी भी अनुभव के द्वारा जो प्रवृत्तियाँ (attitudes) उत्पन्न की जाती हैं, उन्हीं का महत्त्व है। रिचर्ड्स सुख की अनुभूति मात्र को कला का प्रयोजन नहीं मानता। उसके मतानुसार कला सुख के हेतु नहीं, केवल अभिव्यक्ति या समर्पण (communication) के हेतु है। कलाकार को यदि सुख की अनुभूति होती भी है, तो इस प्रतीति से कि उसने अपने अनुभव को सफलतापूर्वक अभिव्यक्त कर दिया। अतः सुखानुभूति तो आनुषंगिक प्रतिक्रिया मात्र है। साहित्य का महत्त्व इसी में है कि वह मानवीय अनुभूतियों के क्षेत्र को व्यापक बनाए। साहित्य का कर्तव्य है कि वह एकात्मिकता के पदों (films of familiarity and selfish solitude) को उठा दे।

रिचर्ड्स का कथन है कि मन के विभिन्न आवेगों के कारण उसका समतोलन भग्न हो जाता है। इस समतोलन को लाने के लिए आवश्यक है कि वे आवेग व्यवस्थित होकर एकस्वर हो जायें। मानव जीवन में असमतोलन और समतोलन बराबर होते ही रहते हैं। कविता का प्रयोजन है कि वह आवेगों में सगति और संतुलन स्थापित कर एकस्वर अवस्था उत्पन्न करे, आवेगों को ऐसा क्रम प्रदान करे कि वे मन अथवा स्नायु-पद्धति को आराम पहुँचायें। उत्कृष्ट कविता का प्रभाव आत्म-सम्पादन (self completion) होता है। रिचर्ड्स के अनुसार यह सन्तुलितावस्था एक और मन की शून्यावस्था से भिन्न है, तो दूसरी ओर उत्तेजनापूर्ण अवस्था से। अतः साहित्य का प्रयोजन न तो पाठक के मन में शून्य की स्थिति उत्पन्न करना है और न उत्तेजना प्रदान करके उसे बाह्य क्रिया में निरत कर देना, उसका प्रयोजन तो ऐसी मन स्थिति उत्पन्न कर देना है जिसमें सन्तुलन हो, व्यक्ति में बाह्य क्रिया के लिए तत्परता उत्पन्न हो जाय। वस्तुतः जिसे हम भारतीय काव्यानन्द के आस्वादन की दशा या रस-दशा कहते हैं, रिचर्ड्स ने उसी की मनोवैज्ञानिक व्याख्या की है।

ऐस्थैटिक अनुभव और कला—साहित्य में सत्य, शिव, सुन्दर पर बहुत पहले से विचार होता आया है। जर्मन दार्शनिक काण्ट ने सत्य का सम्बन्ध औपपत्तिक बुद्धि (thought) से, सुन्दर का भावात्मक मनोवृत्ति से और शिव का सम्बन्ध क्रियात्मक मनोवृत्ति से जोड़ा था। रिचर्ड्स ने सत्य का सम्बन्ध बुद्धि तथा शिव का सम्बन्ध इच्छा (will) से तो माना, पर सुन्दर का सम्बन्ध भाव से नहीं माना। आज के तत्त्ववेत्ता मानसिक क्रियाशीलता की उस वृत्ति को जो सुन्दर के अनुभव को स्पष्ट करती है ऐस्थैटिक वृत्ति कहते हैं। यह वृत्ति न तो वस्तुओं के स्वभाव की खोज करती है कि वस्तु का सत्य क्या है, न उसको इच्छापूर्ति का साधन मानती है कि वह वस्तु किस प्रकार हमारे लिए उपयोगी सिद्ध होगी। इस सौन्दर्यवृत्ति (aesthetic sense) को विशिष्ट स्वभाववाला और असम्बन्धित माना गया है। उसका यह

करने से काव्य-मूल्या का क्षय होता है। यह बात अद्यत सत्य है क्योंकि सब कुछ इस बात पर निर्भर करेगा कि वे परोक्ष साध्य क्या हैं और कविता किस प्रकार की है। कुछ काव्य प्रकारों में परोक्ष मूल्या के कुछ आने से काव्य का मूल्य कम हो जायगा पर कुछ में काव्य का मूल्य परोक्ष साध्यों पर निर्भर करेगा।

अब हमें यह सिद्ध है काव्य की प्रकृति यह नहीं कि वह वस्तुत्व का अंग धारण प्रतिरूप हो उसकी निजता तो इस बात में है कि वह एक स्वतंत्र स्वतः पूर्ण निरपेक्ष एवं स्वायत्त अंग हो। उनके अनुसार कविता की प्रकृति को धारण करने के लिए हमें उसी अंग में प्रवेश करना होगा उसी के नियम मानने होंगे और इस भौतिक अंग को कुछ समय के लिए भूल जाना होगा इस प्रकार बँडने कविता और जीवन में विरोध मानता है। पर वस्तुतः बँडने का यह मत ठीक नहीं। काव्य-अंग की श्रेय अंग से पुनः सत्ता हो ही नहीं सकती। उसका धारण लोकोत्तर कहलाते हुए भी लोक से अलम्बित नहीं होता। काव्यानुभूति अंग के सामर्थ्य से ही उपसम्पन्न होती है और वह अंग की अनुभूतियों से एकत्रित नहीं होती। अन्तर केवल इतना है कि काव्य के अनुभव सीमित अनुभव-वर्ग होते हैं तथा साधारण अनुभवों की अपेक्षा वे अधिक मध्य और सुकुमार होते हैं। वे प्रेयसीय भी होते हैं क्योंकि यों-बहुत श्रेय के रहते भी वे अनेक मानसों के अनुभव हो सकते हैं। अतः कवि का कर्तव्य है कि वह अपने अनुभवों को सूचित न होने से उन्हें साधारणीकृत कर अंगों के आस्वाद्य का विषय बनाये। इस प्रकार उन्होंने समीक्षा अंग में अपने आशय—एक आत्मिक नैतिक मतो के विरोध में कुछ मनोवैज्ञानिक मत प्रस्तुत किया। उनका मनोवैज्ञानिक आदर्शवादी मानववादी दृष्टिकोण ही उनकी सबसे बड़ी देन है।

व्याख्यात्मक समीक्षा का कार्य—रिचर्ड्स के अनुसार व्याख्याता का कार्य है कि वह कलाकृति सम्बन्धी मूल दृष्टि का पुनः स्थापन करे और फिर उस पुनः स्थापन को ठाँकिक बुद्धि से सम्यो में व्यक्त करे। कृति को अच्छी तरह समझने के लिए वह उसे वास्तविक रूप में देखे (he should know to read poetry) और ऐसी मानसिक पद्या उत्पन्न करे जो कृति के अनुकूल हो। रिचर्ड्स का मत है कि किसी लेखक अथवा कलात्म्य के सम्पूर्ण अर्थ में होती तो कई धाराएँ हैं पर उनमें चार महत्वपूर्ण हैं—आशय भाव ध्वनि और उद्देश्य। आशय वह है जो कृति में सर्वो द्वारा कहा जाता है। हम कुछ बातें इसलिए कहते हैं कि पाठक उन पर मनन करे और उसके सम्बन्ध में उसके विचार उत्तेजित हो। यही आशय कहलाता है। विज्ञान सम्बन्धी लेखक आशय अधिक महत्व का होता है और कविता में उसका महत्व शीघ्र होता है। आशय कविता जैसे लीरी नर्सरी-गीत या प्रगीत काव्य में तो वह अत्यन्त होता है।

विश्व वस्तुस्थिति का हम बोध कराना चाहते हैं, उसके सम्बन्ध में हमारे कुछ भाव होते हैं कोई सुभाव या अनुपम की प्रवसता होती है। कविता में भाव का

एक दिशा में समानान्तर रूप से प्रवाहित होते हैं और उनको भी जो भिन्न-भिन्न तथा परस्पर विरोधी होते हैं।

कला और नीति—रिचर्ड्स नैतिकता की समस्या को मन की मांगों की सघटन की समस्या मानते हैं। इस प्रकार उन्होंने नैतिकता को मनोवैज्ञानिक मानववादी दृष्टि से निर्धारित किया है। उनके अनुसार अच्छा वही है जो मूल्यवान हो और मूल्यवान वह है जो मन में सगीतपूर्ण सन्तुलन स्थापित करे। उनका कहना है कि कला मूल्यवान अनुभव प्रदान करती है और मूल्यवान अनुभव वह है जिसमें विभिन्न अग्रभूत मांगों की इस प्रकार तुष्टि होती है कि यह तुष्टि किन्हीं अधिक महत्त्वपूर्ण मांगों की तुष्टि में बाधक नहीं होती। शुभ अनुभूति से उनका तात्पर्य उस अनुभूति से है जिसमें उसके मूलवर्तों आवेग सफल और तुष्ट हो जाय। वह नैतिक प्रश्नों को आचार के बोझ तथा अन्धविश्वासपूर्ण तत्त्वों से मुक्त करना परम आवश्यक मानते हैं। अतः कला की उपयोगिता और सिद्धि इस बात में है कि वह आवेगों का सगठन करे, ऐसी परिस्थितियों का अंकुश करे जिनमें न्यूनतम रोष, द्वन्द्व, बुभुक्षा और नियंत्रण का समावेश हो तथा जो क्षय और कुण्ठा का परिहार करने की ओर उन्मुख हो। सारांश यह है कि रिचर्ड्स यद्यपि रूढ़ नैतिकता के विरुद्ध है, तथापि वह मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नैतिकता को कलाकार के लिए स्वाभाविक मानते हैं।

‘कविता कविता के लिए’ सिद्धान्त के समर्थक ब्रैडले की युक्तियों का खण्डन करते हुए भी रिचर्ड्स ने कला और नीति का परस्पर सम्बन्ध स्वीकार किया है। सत्कला की मूलभूत शक्तें पूरा करने के उपरान्त कला को मानवसुख की अभिवृद्धि में निरत होना चाहिए, पीड़ितों का उद्धार करना चाहिए, पारस्परिक सहानुभूति के विस्तार में सलग्न होना चाहिए।

ब्रैडले के अनुसार सौन्दर्यानुभूति विशिष्ट, स्वतः पूर्ण होती है, अपने आप में साध्य होती है, अतः उसके मूल्यांकन के लिए अन्य परोक्ष मूल्यों को वह अनावश्यक और घातक मानता है। वह सस्कृति, धर्म, शिक्षा, भावों का मार्दव, यश, द्रव्योपार्जन आदि को परोक्ष मूल्य मानता है और काव्य के मूल्यांकन में उन्हें अस्वीकार कर देता है। रिचर्ड्स का इस सम्बन्ध में उत्तर यह है कि कवि के लिए यश, द्रव्य, उपार्जन आदि तो ठीक नहीं, पर सस्कृति, धर्म, भावों का मार्दव आदि का कला से सीधा सम्बन्ध है, अन्यथा काव्य अर्थहीन शब्दमात्र रह जाएगा।

ब्रैडले का मत है कि कल्पनापरक अनुभूति की परख उसके भीतर से ही हो सकती है। रिचर्ड्स इसका विरोध करते हुए कहते हैं कि उसकी परख भीतर से नहीं होती, उसे परखने के लिए रमृति का आधार लेना पड़ता है, हमें यह ध्यान रखना पड़ता है कि मानव जीवन की महान सघटना में उसका क्या स्थान है। उसी स्थान के आधार पर हम उसका मूल्य आकेंगे।

ब्रैडले की तीसरी स्थापना यह थी कि सृजन-प्रक्रिया में कवि को तथा अनुभव-प्रक्रिया में पाठक को परोक्ष साध्यों को महत्त्व नहीं देना चाहिए क्योंकि ऐसा

करने से काव्य-मूल्य का तय होता है। यह बात अत्यन्त सत्य है क्योंकि सब कुछ इस बात पर निर्भर करेगा कि वे परोक्ष साध्य क्या हैं और कविता किस प्रकार की है। कुछ काव्य प्रकारों में परोक्ष मूल्यों के प्रत्यक्ष जाने से काव्य का मूल्य कम हो जाना पर कुछ में काव्य का मूल्य परोक्ष साध्यों पर निर्भर करेगा।

इससे मे निष्कर्ष है काव्य की प्रकृति यह नहीं कि वह वस्तुवत् का प्रत्यक्ष प्रतिरूप हो उसकी निष्ठा तो इस बात में है कि वह एक स्वतन्त्र स्वयं पूर्ण निरपेक्ष एक स्वायत्त वस्तु हो। उनके अनुसार कविता की प्रकृति को ध्यात्मसात् करने के लिए हमें उसी वस्तु में प्रवेश करना होगा उसी के नियम मानने होंगे और इस भौतिक वस्तु को कुछ समय के लिए भूल जाना होगा इस प्रकार ब्रह्मे कविता और जीवन में विरोध मानता है। पर वस्तुतः ब्रह्मे का यह मत ठीक नहीं। काव्य-वस्तु की श्रेय वस्तु से पृथक् होता ही नहीं सकती। उसका आत्मत्व लोकोत्तर कहलाते हुए भी लोक से असम्बद्ध नहीं होता। काव्यानुभूति वस्तु के सामान्य से ही उपलब्ध होती है और वह वस्तु की अनुभूतियों से एकवचन करी हुई नहीं होती। अन्तर केवल इतना है कि काव्य के अनुभव सीमित अनुभव-क्षेत्र होते हैं तथा साधारण अनुभवों की अपेक्षा वे अधिक गहरे और सुकुमार होते हैं। वे प्रेयसीय भी होते हैं क्योंकि कोई-बहुत भेद के रहते भी वे अनेक मानसों के अनुभव हो सकते हैं। अतः कवि का कर्तव्य है कि वह अपने अनुभवों को दूषित न होने दे उन्हें साधारणीकृत कर अर्थों के आस्वाद्य का विषय बनाये। इस प्रकार उन्होंने समीक्षा क्षेत्र में जैसे करते—बड़ आत्मिक नैतिक मर्तों के विरोध में कुछ मनोवैज्ञानिक मत प्रस्तुत किया। उनका मनोवैज्ञानिक आदर्शवादी मानववादी दृष्टिकोण ही उनकी सबसे बड़ी देन है।

व्याख्यात्मक समीक्षा का कार्य—रिचर्ड्स के अनुसार व्याख्याता का कार्य है कि वह कलाकृति सम्बन्धी मूल्य छुट्टि का पुनर्स्थापन करे और फिर उस पुनर्स्थापन को ठाकुर कुट्टि से धर्मों में व्यक्त करे। कृति को अच्छी तरह समझने के लिए वह उसे वास्तविक रूप में देखे (he should know to read poetry) और ऐसी मानसिक वस्तु उत्पन्न करे जो कृति के अनुकूल हो। रिचर्ड्स का मत है कि किसी लेखक प्रकृति वस्तु के सम्पूर्ण अर्थ में होती तो कई भाग्य हैं पर उनमें बार महत्वपूर्ण हैं—आद्य भाग अन्तिम और उद्देश्य। आद्य वह है जो कृति में धर्मों द्वारा कहा जाता है। हम कुछ बातें इसलिये कहते हैं कि पाठक उन पर मनम करे और उससे सम्बन्ध में अपने विचार उत्प्रेरित हो। यही आद्य कहलाता है। विज्ञान सम्बन्धी लेखक आद्य अधिक महत्व का होता है और कविता में उसका महत्व पीछे होता है। माध्यम कविता जैसे लौरी गर्मरी-गीत या प्रणीत काव्य में तो वह अत्यन्त होता है।

जिस वस्तुस्थिति का हम बोध कराना चाहते हैं, उसके सम्बन्ध में हमारे कुछ भाव होते हैं कोई सुभाव या अनुभाव की प्रकृति होती है। कविता में भाव का

प्रथम महत्त्व होता है, और विज्ञान में गौण। गणित में तो भाव होता ही नहीं।

भाव की अभिव्यजना के लिए लेखक उपयुक्त शब्दों का चयन करता है, उसकी भाषा अलंकारपूर्ण होती है। यही ध्वनि कहलाती है।

उद्देश्य से अभिप्राय वह चेतन अथवा अचेतन लक्ष्य है जो प्रत्येक कृति के पीछे रहता है, वह प्रभाव है जो शब्दों द्वारा लेखक अपने पाठको या श्रोताओं पर डालना चाहता है। उद्देश्य भाषण-कला (rhetorics) में प्रधान होता है, साहित्य में गौण।

व्याख्याता के लिए आवश्यक है कि वह व्याख्या करते समय कृतिकार की प्रतिभा में पूर्णतः लीन हो जाय, कृतिकार के उस अनुभव को ज्यों का त्यों पुनरुत्पादन करे जिससे कलाकृति की रचना हुई थी। इस पुनरुत्पादन की अवस्था में व्याख्याता के मन की प्रवृत्ति संवेदनशील होनी चाहिए। इस प्रवृत्ति के लिए कई घातक चीजें हैं जिनका रिचर्ड्स ने विस्तृत वर्णन किया है जैसे असंगत स्मृतियाँ, सन्नद्ध प्रतिक्रियाएँ, अतिभावुकता, निरोध, धर्म विशेष में आस्था आदि।

कृति को पढ़ते समय यदि किसी मिलती-जुलती पहली पढ़ी हुई कृति की सहसा स्मृति जागृत हो जाएगी, तो अर्थ भग होना स्वाभाविक है। अर्थग्रहण में बाधा डालने वाली दूसरी विघातक शक्ति है सन्नद्ध प्रतिक्रियाएँ। ये अर्थग्रहण में तब बाधक होती हैं जब कृति में ऐसे अतर्वर्गों और विचारों का समावेश होता है जो पाठक के मन में पहले से ही पूरी तरह होते हैं। मौलिकता को समझने के लिए रुढ़ि से मुक्त होना आवश्यक है। अतिभावुकता से भी अर्थग्रहण में बाधा पड़ती है। इसके अन्तर्गत अनुचित भावोद्रेक, भावों का तीव्र संचार, भाव की अपरिपक्वता अथवा असंस्कृतता आते हैं। अतिभावुकता के कारण ही हम अनेक कृतियों का ठीक-ठीक अर्थ ग्रहण नहीं कर पाते। निरोध के कारण हम बहुत से ऐसे अनुभवों को ग्रहण करने में असमर्थ होते हैं जिनसे हमें किसी दुःखमय घटना अथवा वीभत्स दृश्य की याद आ जाती है। यदि हम किसी पुस्तक को पढ़ते समय बहुत से विचारों को केवल इसलिए मन में जगह नहीं देते कि वे अप्रिय हैं, तो इससे अर्थग्रहण में निश्चय ही व्याघात पहुँचता है। धर्म या सम्प्रदाय विशेष में आस्था भी अर्थग्रहण में बाधक होती है। कृष्णभक्त पाठक को कृष्णकाव्य हीन होते हुए भी प्रिय लगेगा और वह उसका सही मूल्यांकन नहीं कर पाएगा। रचनाकौशल सम्बन्धी पूर्व कल्पना भी अर्थग्रहण में बाधा डालती है। जब किसी रचना को किसी विशेष काव्य-रूप में प्रस्तुत किए जाने पर हम उसे सफल या असफल देखते हैं, तो हमारा विश्वास जम जाता है कि अमुक काव्य-रूप का बार-बार प्रयोग होना चाहिए। जब हम उससे भिन्न काव्य-रूप का प्रयोग देखते हैं, तो नाक-भौं सिकोड़ते हैं। इसी तरह जब किसी काव्य-रूप को विफल होते देखते हैं, तो चाहते हैं कि वह पुनः प्रयुक्त न हो और यदि कोई लेखक उसका सफल प्रयोग भी करता है, तो पूर्वग्रह के कारण उसे मान्यता नहीं देते, उसकी प्रशंसा नहीं करते।

इसी के कारण किसी ने तुक किसी ने छन्द किसी ने अन्य काव्य छित्प का अनुचित महत्त्व दे डाला या अनुचित निन्दा कर डाली ।

हमारी आलोचनात्मक पूर्वधारणाएं भी—कविता में यांभीर्य होना चाहिए, कविता संवेद्य के कविता विचारोत्तेजक हो जीवन को पुनर्ब्यवस्थित करने वाली हो यादि—परंपरागत में बाधक हैं । रिचर्ड्स व्याख्याता को परामर्श देते हैं कि वह इन बाधाओं से दूर रहे । वह चाहते हैं कि उसका व्यक्तित्व भी पूर्ण हो अर्थात् वह निष्कपट ईमानदार (sincere) और आत्मसम्पूर्ण (self-complete) हो । वह परिश्रमशील तथा विद्वान् भी होना चाहिए । उसे साहित्य-मूल्यां का जिसकी चर्चा हम ऊपर कर चुके हैं, बोध होना चाहिए और उन्हीं के आधार पर कृति की समीक्षा करनी चाहिए ।

व्याख्या और आलोचना का अन्तर बताते हुए रिचर्ड्स कहता है कि व्याख्या आलोचना से पहले की चीज है । आलोचक पहले कृति को पढ़ता है फिर उस पर मनन करता है और तब उसके गुण-दोषों पर अपना निर्णय देता है, जबकि व्याख्याता केवल कृति का बोध ग्रहण करता है उसमें प्रवेश न कर जाता है । व्याख्याकार कसाकार की चित्तसृष्टि का पुनर्निर्माण करता है उस पर निर्णय नहीं देता आलोचक निर्णय भी देता है । व्याख्या में प्रायः तुलना नहीं होती आलोचना में होती है । व्याख्या सहजशील होती है आलोचना श्रियाशील क्योंकि वह मूल्यांकन भी करती है । इस प्रकार व्याख्या कृति को समझने में सहायक होती है पर इसे बहुत दूर तक नहीं खींचना चाहिए क्योंकि ऐसा करने से रसास्वादन में बाधा पड़ती है । व्याख्यात्मक अध्ययन का सीमा के भीतर ही महान् उपयोग है । इसियट हैं भी इसके प्रतिरेक को हानिकर माना है ।

प्रथम महत्त्व होता है, और विज्ञान में गौण। गणित में तो भाव होता ही नहीं।

भाव की अभिव्यजना के लिए लेखक उपयुक्त शब्दों का चयन करता है, उसकी भाषा अलंकारपूर्ण होती है। यही ध्वनि कहलाती है।

उद्देश्य से अभिप्राय वह चेतन अथवा अचेतन लक्ष्य है जो प्रत्येक कृति के पीछे रहता है, वह प्रभाव है जो शब्दों द्वारा लेखक अपने पाठको या श्रोताओं पर डालना चाहता है। उद्देश्य भाषण-कला (rhetorics) में प्रधान होता है, साहित्य में गौण।

व्याख्याता के लिए आवश्यक है कि वह व्याख्या करते समय कृतिकार की प्रतिभा में पूर्णतः लीन हो जाय, कृतिकार के उस अनुभव को ज्यों का त्यों पुनरुत्पादन करे जिससे कलाकृति की रचना हुई थी। इस पुनरुत्पादन की अवस्था में व्याख्याता के मन की प्रवृत्ति संवेदनशील होनी चाहिए। इस प्रवृत्ति के लिए कई घातक चीजें हैं जिनका रिचर्ड्स ने विस्तृत वर्णन किया है जैसे असंगत स्मृतियाँ, सन्नद्ध प्रतिक्रियाएँ, अतिभावुकता, निरोध, धर्म विशेष में आस्था आदि।

कृति को पढ़ते समय यदि किसी मिलती-जुलती पहले पढ़ी हुई कृति की सहसा स्मृति जागृत हो जाएगी, तो अर्थ भग होना स्वाभाविक है। अर्थग्रहण में बाधा डालने वाली दूसरी विघातक शक्ति है सन्नद्ध प्रतिक्रियाएँ। ये अर्थग्रहण में तब बाधक होती हैं जब कृति में ऐसे अतर्वर्गों और विचारों का समावेश होता है जो पाठक के मन में पहले से ही पूरी तरह होते हैं। मौलिकता को समझने के लिए रूढ़ि से मुक्त होना आवश्यक है। अतिभावुकता से भी अर्थग्रहण में बाधा पड़ती है। इसके अन्तर्गत अनुचित भावोद्रेक, भावों का तीव्र संचार, भाव की अपरिपक्वता अथवा असंस्कृतता आते हैं। अतिभावुकता के कारण ही हम अनेक कृतियों का ठीक-ठीक अर्थ ग्रहण नहीं कर पाते। निरोध के कारण हम बहुत से ऐसे अनुभवों को ग्रहण करने में असमर्थ होते हैं जिनसे हमें किसी दुःखमय घटना अथवा वीर्यपूर्ण दृश्य की याद आ जाती है। यदि हम किसी पुस्तक को पढ़ते समय बहुत से विचारों को केवल इसलिए मन में जगह नहीं देते कि वे अप्रिय हैं, तो इससे अर्थग्रहण में निश्चय ही व्याघात पहुँचता है। धर्म या सम्प्रदाय विशेष में आस्था भी अर्थग्रहण में बाधक होती है। कृष्णभक्त पाठक को कृष्णकाव्य हीन होते हुए भी प्रिय लगेगा और वह उसका सही मूल्यांकन नहीं कर पाएगा। रचनाकौशल सम्बन्धी पूर्व कल्पना भी अर्थग्रहण में बाधा डालती है। जब किसी रचना को किसी विशेष काव्य-रूप में प्रस्तुत किए जाने पर हम उसे सफल या असफल देखते हैं, तो हमारा विश्वास जम जाता है कि अमुक काव्य-रूप का बार-बार प्रयोग होना चाहिए। जब हम उससे भिन्न काव्य-रूप का प्रयोग देखते हैं, तो नाक-भौं सिकोड़ते हैं। इसी तरह जब किसी काव्य-रूप को विफल होते देखते हैं, तो चाहते हैं कि वह पुनः प्रयुक्त न हो और यदि कोई लेखक उसका सफल प्रयोग भी करता है, तो पूर्वाग्रह के कारण उसे मान्यता नहीं देते, उसकी प्रशंसा नहीं करते।

तक विकसित न हुई हो। भाषा का पराकाष्ठागत विकास तो क्लासिक कवि द्वारा ही उस समय होता है। जब मनुष्य में धर्तीत का बोध वर्तमान का विश्वास और भविष्य की कोई सख्त शंका न हो।

महान कवि क्लासिक ही है इतिवट के अनुसार यह धारणा नही। उनके अनुसार दोनों में अन्तर है। अथ भी मे महान कवि कई हो चुके हैं किन्तु इतिवट उन्हें क्लासिक नहीं मानता। महान कवि केवल एक बिधा (form) में पराकाष्ठा तक पहुँच कर सदा के लिए उसकी संभावना को समाप्त कर देता है जबकि क्लासिक कवि एक बिधा (form) को ही नहीं अपने समय की भाषा को ही पराकाष्ठा पर पहुँचाकर उसकी संभावना को समाप्त कर देता है। इतिवट ने इस सम्बन्ध में यह भी लिखा है। पूर्ण क्लासिक कवि वह है जिसमें किसी मानव-समाज की सम्पूर्ण शक्ति निहित हो। अतः उनके अनुसार क्लासिक के लिए व्यापक एवं विश्ववर्णीय होना भी आवश्यक है। सारांश यह है कि इतिवट के अनुसार मस्तिष्क की प्रीकृता खीन प्रीकृता भाषा प्रीकृता धृती की पूर्णता और विश्ववर्णीयता (universality) क्लासिक के अभिव्यक्ति के लिये आवश्यक है। किसी भी प्रकार की संकीर्णता और सीमित धार्मिक चेतना अप्राप्त है। क्लासिक के सम्बन्ध में दिए गए इतिवट के अभिव्यक्ति मत को हमें मान्य है परन्तु वो एक वस्तुस्थिति के लिये स्वीकार नहीं किये जा सकते। उदाहरण के लिए एक स्थान पर वह लिखते हैं 'यदि क्लासिक वास्तविक धारणा है, तो उसे ईसाई धर्म की उन्मादकता (catholicity) की अभिव्यक्ति करनी होगी। यदि यहाँ उनका अभिप्राय catholicity से ईसाई धर्म विषयक कैथोलिक मान्यता से है तो हमें समझा मत अप्राप्त होगा क्योंकि विश्व में अन्य महान् धर्म भी हैं। परन्तु यदि उससे उनका अभिप्राय उन्मादक उद्यत धार्मिक धार्मिक दृष्टिकोण से है जो धर्म-धीमाता और धर्म-मान्यता के लिए कल्याणकर है तो उसे स्वीकार करने में कोई प्रश्न नहीं।

भाषा की प्रीकृता के सम्बन्ध में भी उनका मत आपत्तिपूर्ण है। यदि इतिवट का अभिप्राय ऐसी प्रीकृता भाषा से होता जिसमें शक्ति का पूर्ण निष्कार भक्तकृता हो तो वह प्राप्त हो सकता था पर इतिवट का अभिप्राय इससे से नहीं है। वह तो स्पष्ट कहते हैं कि महान क्लासिक कवि भाषा विकास की सम्भावनाओं को निरस्त कर देता है उसके बाद उसके विकास की संभावना ही नहीं रहती। पर भाषा तो प्रकृति से ही विकासशील होती है उसके विकास की पराकाष्ठा का धर्म होगा उसकी यथार्थता और भाषा अभी गतिशील होगी जब उनके बोध में बासी का जीवन गतिशील या मृतप्राय हो जाय। मनुष्य भाषा सदा विकासशील है अतः उसकी प्रगति कभी रुक नहीं सकती। अतः इतिवट की क्लासिक के सम्बन्ध में रागी यह बात कि उसकी भाषा प्रीकृता हो उग धर्म में स्वीकार्य नहीं हो सकती जिस धर्म में उन्होंने उसे रखा है क्योंकि उस धर्म के अनुसार ही फिर क्लासिक की तब तक रचना हो ही नहीं पड़ेगी जब तक कोई भाषा मृत न हो जाय।

टी० एस० इलियट के काव्य-सिद्धान्त

- १ भूमिका
- २ क्लासिकवाद से इलियट का तात्पर्य
३. कला की निर्वैयक्तिकता
- ४ कविता के तीन स्वर
५. वस्तुनिष्ठ समीकरण का सिद्धान्त
- ६ काव्य भाषा
- ७ समीक्षा और समीक्षक
८. साहित्य का मूल्य

साहित्य और दर्शन के गहन अध्येता, कवि और सुप्रसिद्ध समीक्षक इलियट का जन्म २६ सितम्बर १८८८ ई० में सेंट लुई, मिसौरी में हुआ। वह बीसवीं शताब्दी के सर्वाधिक प्रभावशाली समीक्षक माने जाते हैं जिनके कवि, कविता, साहित्य, समीक्षा सम्बन्धी मत महत्वपूर्ण होने के साथ-साथ अत्यन्त विवादास्पद भी हैं और इन्होंने समीक्षा क्षेत्र में एक अद्भुत क्रान्ति उपस्थित की है।

क्लासिकवाद—इलियट ने अपने को क्लासिकवादी कहा है, अतः यह जानना आवश्यक है कि क्लासिकवाद से उनका क्या तात्पर्य है। उनके अनुसार 'क्लासिक' का अर्थ है परिपक्वता या प्रौढ़ता (maturity) और क्लासिक साहित्य की सृष्टि तभी हो सकती है जब सम्यता, भाषा और साहित्य प्रौढ़ हो और स्वयं कृतिकार का मस्तिष्क भी प्रौढ़ हो। इन तीन गुणों को उन्होंने maturity of mind, maturity of manners तथा maturity of language कहा है।

मस्तिष्क की प्रौढ़ता के लिए वह इतिहास और ऐतिहासिक चेतना को आवश्यक मानते हैं। इसके लिए उसे अपने देश और जाति के अध्ययन के अतिरिक्त दूसरी सम्य जातियों का इतिहास पढ़ना चाहिए, उस सम्यता का ज्ञान प्राप्त करना चाहिए जिसने हमारी सम्यता को प्रभावित किया है। सारांश यह है कि कवि को अतीत की पूरी जानकारी होनी चाहिए वरिष्ठ इसीलिए क्लासिक कवि का आदर्श है क्योंकि उसने यूनानी सम्यता के लैटिन पर पड़े प्रभाव को ठीक से हृदयगम कर लिया था और उसके आलोक में अपने साहित्य का नवीन विकास किया था। शील की प्रौढ़ता से उनका अभिप्राय था आदर्श चरित्र का निर्माण। भाषा की पूर्ण प्रौढ़ता के लिए यह आवश्यक है कि पूर्व युग में महान कवि तो हो चुके हो, किन्तु उनकी कृतियों में भाषा पराकाष्ठा

को बिशिष्टता का सामाग्रीकरण । कवि अपनी तीव्र संवेदना और ग्रहण-समता से अन्य लोगों की अनुभूतियों को धारण कर लेता है । पर वे धारण अनुभूतिमा उसकी निजी अनुभूतिमा हो जाती है । जब वह अपने इन स्वयुक्त अथवा चिन्तन द्वारा धारण अनुभवों को काव्य में व्यक्त करता है तो वे उसके निजी अनुभव होते हुए भी सबके अनुभव बन जाते हैं । और यह मत सभी को ग्राह्य होना चाहिए । भारतीय काव्य शास्त्र में साधारणीकरण' सिद्धान्त भी तो यही बात कहता है । वह भी कवि के निजी व्यक्तित्व को सामाग्रीकृत रूप में काव्य के लिए ग्राह्य स्वीकार करता है ।

इसियट कवि और कलाकृति दोनों को परस्पर प्रभावित होना स्वीकार करते हैं । मैं बिश्वास करता हूँ कि कवि अपने पात्रों को अपना कुछ अंश अथवा प्रान करता है किन्तु मैं यह भी बिश्वास करता हूँ कि वह अपने निर्मित पात्रों द्वारा स्वयं प्रभावित होता है । इस परस्पर प्रभाव डालने का फल यह होता है कि सम्पूर्ण काव्य कृति कवि के व्यक्तित्व से निर्मित हो उठती है । कवि ही अपने काव्य-रस में व्याप्त हो जाता है । बजिस के प्रयोग में भी उन्होंने कहा 'जब मैं बजिस का संसार कहता हूँ तो मेरा आशय उस संसार से होता है जिसे उसने स्वयं निर्मित किया । वह कवि को अपने संसार का निर्मायक मानता है । अतः यह कहना गलत होगा कि इसियट कविता में कवि के व्यक्तित्व की प्रस्वीकार करता है ।

'कविता के तीन स्वर' नामक अपने भाषण में इसियट ने काव्य के तीन स्वर माने हैं—प्रथम स्वर वह है जिसमें कवि अन्य किसी से नहीं बरन स्वयं से बात करता है । द्वितीय स्वर वह है जिसमें वह धर्मों से (भोतापो) बात करता है । और तृतीय स्वर में कवि स्वयं बक्ता न होकर पात्रों के माध्यम से बोलता है । प्रथम प्रकार के स्वर में कवि का मध्य समर्पण अर्थात् दूसरों तक अपने भाव पहुंचाना नहीं होता । वह तो एक प्रकार के भार से व्यथित रहता है और अपनी बात कह उससे छुटकारा पाता है । इस प्रकार की कविता में आन्तरिक वस्तु अपना रूप स्वयं निर्मित करने में प्रयत्न होती है । वस्तु और रूप का धाम-धाम विकास होता चलता है । इसी प्रकार की कविता के विषय में इसियट ने कहा था कि कविता स्वयं प्रवर्तित हो जाती है । सिखी नहीं जाती । ऐसी वक्ता में कवि केवल माध्यम होता है । हिन्दी की 'नई कविता' इसी प्रकार की है । दूसरे स्वर में कविता किसी सजग सामाजिक उद्देश्य के लिए लिखी जाती है । मनोद्वेग या उपदेश के लिए लिखा गया साहित्य व्यंग्य-काव्य इसी काटि में पाता है । महाकाव्य में भी यही स्वर प्रधान होता है । ऐसी कविताओं में कुछ अंश तक 'रूप पूर्वनिर्धारित होता है । तीसरे स्वर के अन्तर्गत भाटक आते हैं । एल्फ्रेड है कि दूसरे और तीसरे स्वरों की कृतियों को इसियट कवि की प्रवृत्तावस्था से उद्भूत नहीं मानते । इनमें वह पूर्ण मग्न होकर अपने व्यक्तित्व से कृति का निर्माण करता है । वह व्यक्तित्व में पराधन नहीं करता बरन व्यक्तित्व से निर्माण करता है ।

बन्तुन सिमी भी कविता में केवल एक स्वर मिलना कठिन है । यदि कवि में निश्चय सभी कुछ नहीं बरता तो उसकी कृति कविता नहीं होगी आन्तरिक वस्तु

कला की निर्व्यक्तिकता—एजरा पाउण्ड, जिसके विचारों से इलियट प्रभावित हुए थे, मानता था कि कवि वैज्ञानिक के समान ही निर्व्यक्तिक (impersonal) और वस्तुनिष्ठ होता है। उसका कार्य आत्म-निरपेक्ष होता है। इलियट अनेकता को एकता में बाधने के लिए परम्परा को आवश्यक मानते थे, जो व्यक्तिकता की विरोधी है। वह साहित्य के जीवन्त विकास के लिए परम्परा का योग स्वीकार करते थे जिसके कारण साहित्य में आत्म-निष्ठ (Subjective) तत्त्व नियंत्रित हो जाता है और वस्तु-निष्ठ (objective) प्रमुख हो जाता है।

इस 'परम्परा सिद्धान्त' के द्वारा उन्होंने आत्मनिष्ठ साहित्य के स्थान पर वस्तु-निष्ठ साहित्य को महत्त्व प्रदान किया, कला को निर्व्यक्तिक घोषित किया और कवि को काव्य की स्वतन्त्र अवतारणा के लिए माध्यम मात्र स्वीकार किया। 'कवि व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति नहीं करता है, वरन् वह विशिष्ट माध्यम मात्र है। व्यक्तिगत भावों की अभिव्यक्ति कला नहीं है, वरन् उनसे पलायन कला है। कलाकार की प्रगति निरन्तर आत्म त्याग, व्यक्तित्व का निरन्तर बहिष्कार है। उनके प्रारम्भिक वक्तव्यों से स्पष्ट है कि कवि कविता लिखता नहीं, कविता स्वयं कवि के माध्यम से कागज पर शब्द-विधान के रूप में उतर आती है, अर्थात् कविता उत्पन्न हो जाती है, उत्पन्न की नहीं जाती। पर क्या उनके ये आरम्भिक विचार अन्त तक बने रहे। यीट्स के काव्य के सम्बन्ध में जो विचार उन्होंने प्रकट किए हैं और जो शिकायत की है कि उसके आरम्भिक काव्य में कवि का अपूर्व व्यक्तित्व नहीं मिलता, उससे लगता है कि बाद में चलकर इलियट के विचार या तो बदल गए थे या जैसा कि स्वयं उन्होंने कहा, "मैं उस समय अपनी बात ठीक से व्यक्त न कर सका था।" बाद में निर्व्यक्तिकता के सम्बन्ध में उन्होंने निम्न वक्तव्य दिया जो उनकी बात को समझने में अधिक सहायता देता है।

"निर्व्यक्तिक के दो रूप होते हैं। एक वह जो 'कुशल शिल्पी मात्र' के लिए प्राकृतिक होती है। दूसरी वह है जो प्रौढ़ कलाकार के द्वारा अधिकाधिक उपलब्ध की जाती है। दूसरे प्रकार की निर्व्यक्तिकता उस प्रौढ़ कवि की होती है जो अपने उत्कट और व्यक्तिगत अनुभवों के माध्यम से सामान्य सत्य को व्यक्त करने में समर्थ होता है।" उपर्युक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि भले ही उनके प्रारम्भिक मत की शब्दावली से लोगो को यह भ्रम हो गया हो कि वह कविता को कुशल शिल्प-विधान मानते थे, परन्तु बाद में चलकर कला की निर्व्यक्तिकता से इलियट का अभिप्राय मात्र कुशल शिल्पी की निर्व्यक्तिकता से नहीं है। अब तो वह कला की निर्व्यक्तिकता को प्रौढ़ कवि के निजी अनुभवों की सामान्य अभिव्यक्ति मानते हैं। भारतीय आचार्यों की तरह वह भी यह मानते हैं कि कवि अपने निजी भावों की अभिव्यक्ति कविता में करता है, पर उसे इस प्रकार प्रस्तुत करता है कि वे भाव उसके अपने ही नहीं, सर्व-सामान्य के भाव बन जाते हैं। अतएव इलियट की निर्व्यक्तिकता का अर्थ है—कवि के व्यक्तिगत भावों

होगा इस उत्तरवायित्व का निर्वाह करने के लिए इलियट के अनुसार कवि को कविता लिखने का अभ्यास करते रहना चाहिए निरन्तर सित्त प्रयोग करते रहना चाहिए। वह परामर्श देता है कि कवि के शब्दों में न तो अस्पष्टता हो और न प्रतिघटता।

कविता की भाषा के सम्बन्ध में इलियट का एक मत यह भी है 'कवि की भाषा को गुप्त की भाषा के इतने निकट सम्बन्ध में होना चाहिए कि थोड़ा सा पाठक उसे सुनकर या पढ़कर कह उठे कि 'यदि मैं कविता में बात करना जानता तो इसी प्रकार बात करता। वह मानता है कि आधुनिक युग में कविता गाने के लिए नहीं बोलने के लिए लिखी जाती है अतः उसका सम्बन्ध बोलचाल की भाषा से होना चाहिए। पर इतने से ही काम नहीं चलेगा कवि का, कर्तव्य है कि वह भाषा को द्रुत परिवर्तनों से भी बचाए। कविता में भाषा प्रयोग यदि युग की बोलचाल वाली भाषा के समान ही बनाये जाएँ तो कविता अपने मूल्यपूर्व उद्देश्य से विरत रह जायेगी।

समीक्षा और समीक्षक—इलियट के अनुसार निष्पक्ष समीक्षा शार्सनिक विवेचक या निष्पक्ष समीक्षक ही कर सकता है कवि नहीं। कवि तो केवल अपनी कविता के सम्बन्ध में कुछ विचार व्यक्त कर सकता है जिसका केवल सीमित मूल्य होता है। समीक्षक में विवेक होना आवश्यक है जिसकी उपस्थिति के लिए उसे जानना होता कि 'हम क्या हैं' और 'हमें क्या होना चाहिए, 'हम क्या चाहते हैं' और हमें क्या चाहना चाहिए। समीक्षक का कार्य बड़ा उत्तरवायित्वपूर्ण है अतः उसमें इलियट ने सूक्ष्म और प्रचुर संवेदन-शक्ति की आवश्यकता स्वीकार की है। वह चाहते हैं कि वह समझ हो साहित्य-मूल्यों से अवगत हो उसका अध्ययन व्यापक और विवेकपूर्ण हो वह स्वतन्त्र चेता हो उसमें कोई आग्रह न हो। समीक्षक में साहित्य के प्रतिरिक्त अन्य विषयों में भी रुचि होनी चाहिए, उसे पूरा मानव होना चाहिए।

इलियट के अनुसार समीक्षा का मूलभूत कार्य है साहित्य का बोध कराना और उसका मान्य बढ़ाना। साथ ही उसका कार्य यह भी बताना है कि मान्य लेने योग्य क्या नहीं है। वह मान्य लेने और बोध प्राप्त करने को अलग-अलग किया नहीं मानते। वह प्रथम को आवायिक तथा दूसरी को बौद्धिक किया नहीं मानते क्योंकि बोध से उनका तात्पर्य केवल व्याख्या नहीं है। वह कविता के बोध प्राप्त करने को उसका मान्य लेना ही मानते हैं—

"To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reason"

यह प्रश्न उठता है कि समीक्षक पाठक को काव्य का बोध प्राप्त करने और उसका सही मान्य लेने में कैसे सहायता कर सकता है। बोध-यत्ना पर बल देने से वह केवल व्याख्या में प्रवृत्त हो जायगा।

भले ही हो। किन्तु यदि कवि ने नितान्त अपने लिए कविता लिखी है, तो वह एक व्यक्तिगत और अपरिचित भाषा में होगी, जो कविता केवल कवि के लिए होगी, वह कविता नहीं हो सकती।”

वस्तुनिष्ठ समीकरण का सिद्धान्त—इलियट का बताना है, “कला में भाव प्रदर्शन का एक ही मार्ग है, और वह यह है कि उसके लिए वस्तुनिष्ठ समीकरण (objective correlative) को प्रस्तुत किया जाय। हमारे शब्दों में, ऐसी वस्तु-सघटना, स्थिति, घटना-श्रृंखला प्रस्तुत की जाय जो उम नाटकीय भाव का सूत्र हो, ताकि ये बाह्य वस्तुएँ, जिनका पर्यवमान मूल मानस-अनुभव में हो जब प्रस्तुत की जाय तो तुरन्त भावोद्बोध हो जाय।” नाटककार जो कुछ कहना चाहता है, उसे वह वस्तुओं की किसी सघटना, किसी स्थिति, किसी घटना-श्रृंखला के द्वारा ही कहता है। चाहे तो हम इलियट के इस वस्तुनिष्ठ समीकरण को विभाव विधान कह सकते हैं। यह विभाव-विधान ऐसा होना चाहिए कि मनाजिहों में नाटककार के मानस-भाव जाग्रत कर सके।

काव्य-भाषा सम्बन्धी विचार—कविता भाव-प्रधान होती है। प्रत्येक जाति और राष्ट्र की अनुभूति-शक्ति की निजी विशिष्टता होती है और उसी की भाषा में वह सम्पूर्णतः व्यक्त की जा सकती है। इलियट भी यही कहता है कि कविता अनूदित नहीं हो सकती, ‘Poetry is constant reminder of all the things that can be sent only in one language and are understandable’ टी० ई० ह्यूम ने कहा था कि युग के साथ साथ कवि की अनुभूति में भी परिवर्तन होता रहता है, वस्तु को देखने के उस के दृष्टिकोण में अन्तर आता रहता है। अतः परम्परावद्ध भाषा कवि की अनुभूति और उसके दृष्टिकोण को व्यक्त करने में सक्षम नहीं हो पाती है कवि को परम्परागत भाषा का त्याग कर नई भाषा अपनानी पड़ती है। इलियट ने भी लगभग यही मत व्यक्त किया है। कविता समाज को नूतन अनुभूतियाँ प्रदान करती है, परिचित अनुभूतियों का नवीन बोध कराती है, और जिन अनुभूतियों को हम जानते हैं, किन्तु जिनकी अभिव्यक्ति के लिये हमें शब्द नहीं ज्ञात हैं, उन्हें अभिव्यजना प्रदान करती है। इसके परिणाम स्वरूप हमारी चेतना का विस्तार और सवेदन-शक्ति का परिष्कार होता है। इलियट मानता है कि कवि-कर्म भाषा के माध्यम से होता है। इसी माध्यम से वह समाज को नवीन सवेदन-शक्ति और भावानुभूतियाँ प्रदान करता है। इन नवीन अनुभूतियों को व्यक्त करने के लिए वह परम्परागत भाषा से सघर्ष करता है, उसे अपनी अभिव्यक्ति के अनुकूल बनाता है, उसे शक्ति प्रदान करता है। उत्तरदायित्वपूर्ण कवि का यह कर्त्तव्य है कि वह अभिव्यजना का नवीन साधन स्वयं गढ़े और ऐसा वह न केवल अपने युग के लिए बल्कि अपने में होने वाले प्रत्येक परिवर्तन के लिए भी करे। जो बोधगम्य नहीं है, उसे बोधगम्य बनाने के लिए कवि को भाषा की शक्तियों का विकास करना होगा, शब्दों को अर्थ-समृद्ध बनाना

मानता है जो साहित्य को केवल साहित्य मानकर पढ़ते और आनन्द लेता चाहते हैं। वह यह स्वयं अनुभव करते थे कि डी एच लारेन्स के साहित्य का उन पर बुरा प्रभाव पड़ा था अतः वह साहित्य के नतिक मूर्खों की ओर से उदासीन न थे।

धर्म और साहित्य के सम्बन्ध की विवेचना में इलियट ने कहा है कि यह सम्बन्ध कितने ही प्रकार का हो सकता है। धार्मिक साहित्य में वह धार्मिक धर्मों की राशि को मानते हैं। इसमें काव्यत्व हो सकता है और होता भी है पर उसे काव्यत्व के लिए नहीं पढ़ा जाता। दूसरा शक्तिमूलक साहित्य हो सकता है पर इलियट इसे भी अधिक महत्व नहीं देते क्योंकि इसमें जीवन के अधिकांश रूपों को छोड़ दिया जाता है। तीसरे वर्ग में वे कृतियाँ आएँगी जो धर्म को काव्य के माध्यम से प्रस्तुत करती हैं। उनकी दृष्टि में वह काव्य प्रचार-काव्य होगा अतः वह उच्च कोटि का साहित्य नहीं हो सकता। पर यदि ऐसी धार्मिक प्रबुद्धता (religious awareness) बिना प्रवास कि किसी कृति में व्याप्त हो तो वह उच्च कोटि का होगा। इसमें धर्म और साहित्य का वांछित सम्बन्ध होगा। अतः यह आवश्यक नहीं कि कवि अपनी कृति में नीति या धर्म का उपदेश दे बैठा करना तो असाहित्यिक होगा। आवश्यक यह है कि उसकी धार्मिक प्रबुद्धता उसकी कृति में स्वतः स्फुरित रहे। जो साहित्य हमें जीने की कला सिखाए, वह महान होगा पर वह ज्ञान सबसे प्रबल द्वारा न होकर अप्रत्यक्ष रीति से दिया जाना चाहिए और आनन्द उसका सबब होना चाहिए।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि इलियट बीसवीं शताब्दी के समर्थ समीक्षक थे। उनके अधिकांश मत भारतीय काव्य-शास्त्रीय मतों विरोधित उस सिद्धान्त से मिल जाते हैं। भारत में उनके द्वारा व्यक्त मतों में अन्तिम हो सकती है पर बाद में ज्यो-ज्यो उनका चिन्तन बढ़ता गया इन्होंने अपने पूर्व-मतों को सुधारा और स्वयं नवीन मतों की स्थापना की।

काव्य के बोध-पक्ष से सम्बन्धित पहली प्रवृत्ति वह है जो कवि की जीवनी, उसके युग की विभिन्न प्रवृत्तियों, उसकी विभिन्न प्रेरणाओं की खोज करती है। यह एक प्रकार से काव्य का मनोवैज्ञानिक, जीवन-चरितात्मक, समाज-शास्त्रीय, या वैज्ञानिक अध्ययन है। इलियट इस प्रकार की समीक्षा-प्रवृत्ति की उपयोगिता तो स्वीकार करते हैं, पर साथ ही कहते हैं कि जहाँ उनकी आवश्यकता न हो, जहाँ आवश्यकता से अधिक इस प्रकार के तथ्य एकत्र किये जायें, वहाँ हानि होगी।

बोध-पक्ष से सम्बन्धित दूसरी प्रवृत्ति में काव्य-कृति को कवि या उसकी अन्य काव्य कृतियों के सन्दर्भ के बिना समझने का प्रयत्न किया जाता है और ऐसा करते समय कविता के प्रत्येक अवयव, प्रत्येक पंक्ति का विश्लेषण करते हुए उसके अर्थ को निचोड़ने का प्रयत्न किया जाता है। यह पद्धति काव्य-रस की प्राप्ति में बाधक है क्योंकि इस निचोड़ने में कविता का सारा रस निकल जाता है।

ये दोनों पद्धतियाँ काव्य की वस्तुनिष्ठ समीक्षा के दो प्रकार हैं—एक में काव्योद्भव के मूलभूत कारणों की छान-बीन करने को प्राथमिकता दी जाती है, अर्थात् वह कविता को, कवि के सम्बन्ध में जानकारी जुटाकर, समझने का प्रयत्न करती है। दूसरी में कृति का अध्ययन किया जाता है। इलियट इन दोनों को सीमा के भीतर उपयोगी मानते हैं और चाहते हैं कि साहित्यिक समीक्षक इन दोनों का उपयोग करे, किन्तु साहित्यिक समीक्षक इसलिए है कि वह अन्यो को साहित्य का बोध कराने और साहित्य के आनन्द की उपलब्धि कराने को अपना प्रमुख लक्ष्य मानता है। उसे चाहिये कि वह पाठक के सम्मुख कृति के अनुद्घाटित रूप को उद्घाटित कर दे, पाठक को वह सब कुछ बता दे जिसके सहारे वह कृति की आत्मा के सम्मुख खड़ा हो जाय। काव्य-रस का आस्वादन करने का कार्य उसे पाठक पर ही छोड़ देना चाहिए। उसका कार्य तो कृति में व्यक्त देश-काल व्यक्ति-निरपेक्ष, सामान्य मानवीय अनुभूति को पाठक की सवेदना-शक्ति के सम्मुख प्रस्तुत कर देना है। इस प्रकार इलियट ने वस्तुनिष्ठ और आत्मनिष्ठ दोनों प्रकार के काव्य-अध्ययनों को काव्यास्वादन के लिए अनिवार्य माना है।

साहित्य का मूल्य—आरम्भ में इलियट कविता के स्वतन्त्र अस्तित्व और उसकी वस्तुनिष्ठ प्रकृति के प्रबल आग्रही थे, और वैयक्तिकता की अभिव्यक्ति या आत्मनिष्ठ कविता के विरोधी थे। आरम्भ में साहित्य के नैतिक मूल्यों के निरूपण की ओर उनका ध्यान प्रायः नहीं था, किन्तु धीरे-धीरे इधर भी उनका ध्यान गया। यद्यपि वह साहित्यिक कृति में साहित्यिक मूल्य को अनिवार्य मानते हैं पर जब यह निश्चित हो जाय कि अभुक्त कृति साहित्यिक है, यह निश्चित करना भी आवश्यक है कि उसका नैतिक मूल्य क्या है। इसी नैतिक कसौटी पर साहित्य की महानता निर्धारित होगी क्योंकि भले ही कवि जान बूझ कर पाठक को प्रभावित न करना चाहे, पर उसकी कृति पाठको पर प्रभाव डाले बिना नहीं रह सकती। इलियट उन लोगों को गलत

तृतीय वर्ग
भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्तों
का तुलनात्मक अध्ययन

: २२ :

काव्य-लक्षण

१. लक्षण परिचय
२. काव्य लक्षण की अनिश्चितता
३. संस्कृत काव्यशास्त्रियों के काव्य लक्षण
४. पाश्चात्य काव्य शास्त्र में काव्य लक्षण
५. हिन्दी काव्य शास्त्र में काव्य लक्षण
६. विश्लेषण तथा उपसंहार

लक्षण परिचय

‘लक्षण’ शब्द ‘लक्ष्’ धातु से करण में ‘घञ्’ प्रत्यय होकर बना है जिसका अर्थ है—‘ऐसा तत्त्व जिसके द्वारा लक्षणीय वस्तु को लक्षित किया जा सके या उसका परिचय प्राप्त किया जा सके ।’ व्यवहार निर्वाह के लिये किसी वस्तु का परिचय प्राप्त करना नितान्त अपेक्षणीय ही नहीं अनिवार्य भी होता है । जब तक हम किसी वस्तु का परिचय प्राप्त न कर लें तब तक हम उसे व्यवहार में ला ही नहीं सकते । इस परिचय प्राप्त करने के अनेक साधन हैं—जिस वस्तु को हम पहले जान चुके होते हैं उसका परिचय हमें उसके नामोल्लेख से भी हो जाता है, इसी प्रकार कोई व्यक्ति अनेक पशुओं से पृथक् कर जब गाय को दिखला देता है तब भी हम उसे लक्षित कर लेते हैं । अतः नामोल्लेख और पृथक्करण को भी लक्षण कहा जा सकता है ।

किन्तु शास्त्र में जिस लक्षण शब्द का प्रयोग होता है वह उक्त लक्षण से कुछ भिन्न है । शास्त्र में लक्षण का प्रयोजन व्यवहार साधन नहीं है । शास्त्रीय लक्षण तो बुद्धिमानों की बुद्धि परीक्षा का एक निकषोपल रहा है । लक्षण-निर्माण में किसी वस्तु की किसी ऐसी विशेषता का उल्लेख करना पड़ता है जो एक ओर तो लक्ष्य-भूत तत्त्व के क्षेत्र में आने वाले प्रत्येक द्रव्य में घटित हो सके दूसरी ओर लक्ष्य व्यतिरिक्त किसी पदार्थ में विद्यमान न हो । स्पष्ट ही है कि इस प्रकार का लक्ष्य बनाना मनीषियों की सूक्ष्मेक्षिका तथा विश्लेषणात्मिका समीक्षा शक्ति से ही सम्भव है । आचार्यों ने लक्षण के दोष बतलाये हैं—अव्याप्ति अर्थात् लक्षण का लक्ष्यभूत किसी तत्त्व में घटित न होना—जैसे जो ‘कपिला हो उसे गाय कहते हैं’ यह लक्षण जो कपिला नहीं है ऐसी गायों में घटित नहीं होता । दूसरा दोष है अतिव्याप्ति—अर्थात् लक्षण का ऐसे पदार्थ

में भी घटित हो जाना जो सत्य नहीं है। जैसे 'जिसके कुर फटे हुए हों उसे मान नहीं है। यह लक्षण गाय से मिल्न जैसे इत्यादि में घटित हो जाता है। इस प्रकार तर्क संग्रह की बीपिका टीका में सहाय की परिभाषा यह की हुई है कि 'लक्षण सर्व भूत परार्थ की किसी ऐसी विशेषता को कहते हैं जिसमें अभ्याप्ति इत्यादि दोष न हों तथा जो मामोत्प्रेक्ष इत्यादि व्यवहार-साधक उपायों से मिल्न हो। जैसे 'जिसके छात्र (गुरु के नीचे नटकती छात्र) हो उसे मान कहते हैं। इसी प्रकार की किसी व्यापक विशेषता का सूक्ष्मेक्षिका के बस पर कबन करना ही सत्य कहलाता है।

काव्य लक्षण की अनिश्चितता

उक्त प्रकार की लक्षण निर्माण परम्परा तर्क शास्त्र व्याकरण इत्यादि शास्त्रीय क्षेत्रों में तो व्यापक रूप में बिद्यमान रही। काव्य शास्त्र के क्षेत्र में भी असंकर इत्यादि विभिन्न तत्त्वों के लक्षण बनाये जाते रहे किन्तु स्वयं काव्य लक्षण बनाने की प्रवृत्ति कुछ देर में मारी। काव्य-लक्षण के प्रभाव में विवेक लोग कहीं काव्य प्रशस्ति को ही काव्य-लक्षण समझ बैठते हैं कहीं काव्य के अविच्छिन्न या उसके शरीर विवेचन को ही काव्य लक्षण कहने लग जाते हैं। इसीलिए उन लक्षणों में अविच्छिन्न रूप में दोष दिखाई देते हैं।

काव्य के विभिन्न लक्षणों पर विचार करने के पहले एक और बात पर ध्यान बिलाना आवश्यक प्रतीत होता है। किसी स्पष्ट ब्रह्म धरबा किसी भौतिक तत्व का लक्षण बनाना तो सरल है किन्तु मानसिक वस्तुतः एक ही सीमित तत्वों का निरूपण लक्षण स्वभावतः कुछ कठिन हो जाता है। यही कारण है कि बहुत समय से काव्य-लक्षण बनाने की चेष्टा की जाती रही और ईकड़ो लक्षण बनाये भी गये किन्तु काव्य का सर्वसम्मत तथा निरूपण लक्षण आज तक न बन सका। इसका एक बड़ा कारण और भी है—परिस्थितियों और नवीन सम्पर्कों के प्रभाव से काव्य का क्षेत्र और फलतः काव्य का स्वरूप भी बदलता रहता है। इसलिये काव्य के विषय में स्वापित किये हुए पुराने मानक भी बदलते रहते हैं। यह भी एक कारण है जिससे काव्य का निरूपण परिष्कृत लक्षण बनाना कुछ कठिन हो जाता है। फिर भी काव्य में एक निरन्तर सत्य सम्निहित अवश्य रहता है। इसलिये काव्य के स्वरूप को ठीक रूप में व्यवगत करने के लिये प्राचीन मान्यताओं पर विचार करना आवश्यक हो जाता है।

संस्कृत काव्यशास्त्रियों के काव्य लक्षण

मरुतमुनि का नाट्य-शास्त्र सर्वप्रथम उपलब्ध ग्रन्थ है जिसे नाट्य और काव्य को एक मानते हुए काव्य शास्त्र का प्रथम यत्न कहा जा सकता है। इसमें काव्य के ३६ लक्षण दिये हुए हैं। किन्तु इस विस्तृत सूची को काव्य की परिभाषा कहलाने का भय प्राप्त नहीं हो सकता। क्योंकि परिभाषा तो एक केन्द्र-बिन्दु में समाहित होती है जिसको पकड़कर समस्त लक्ष्य को व्यवगत किया जा सकता है। इस प्रकार के एक

केन्द्र बिन्दु का इसमें अभाव है। दूसरी बात यह है कि इन ३६ लक्षणों को परवर्ती काव्य शास्त्र में मान्यता भी प्राप्त नहीं हो सकी। भरतमुनि की निम्नलिखित कारिका काव्य लक्षण परक बतलाई जाती है —

मृदुललित पदाढ्य गूढ शब्दार्थ-हीन ।
जनपदसुखबोध्य युक्तिमन्नृत्ययोज्यम् ।
बहुकृतरसमार्गं सन्धिसन्धान युक्त ।
स भवति शुभकाव्य नाटकप्रेक्षकाणाम् ॥

अर्थात् 'नाटक का अवलोकन करने वालों के लिये शुभ काव्य वह होता है जिसकी रचना कोमल और ललित पदों से की गई हो, जिसमें शब्द और अर्थ गूढ न हो, जिसको जन साधारण सरलता से समझ सके, जो तर्क सगत हो, जिसमें नृत्य की योजना की जा सके, जिसमें भिन्न-भिन्न प्रकार के रस स्वीकार किये गये हों और जिसमें कथानक सन्धियों का पूरा निर्वाह किया गया हो।' यह परिभाषा निस्सन्देह व्यापक है और इसमें लालित्य, प्रसाद, रस और कथानक योजना इत्यादि अनेक तत्वों को काव्य में स्वीकार किया गया है। किन्तु एक तो यह पद्य परिभाषा के रूप में नहीं लिखा गया है, काव्य का प्राशस्त्य मात्र है, दूसरे इसका लक्ष्य नाट्य विशेष है सामान्य काव्य नहीं, तीसरी बात यह है कि इसमें किसी एक तत्व को प्रधानता देकर इतर तत्वों को उसी परिधि में देखने की चेष्टा नहीं की गई है। अतः यह काव्य का सफल लक्षण नहीं कहा जा सकता।

काव्य शास्त्र के दूसरे आचार्य हैं भामह। इन्होंने भी काव्य के परिष्कृत लक्षण देने की चेष्टा नहीं की है। इनका एक वाक्य—'शब्दाथौ सहितौकाव्यम्' काव्य लक्षण के रूप में अधिकतर उद्धृत किया जाता है। किन्तु शब्द और अर्थ को काव्य कहना स्वयं अतिव्याप्ति दोष से दूषित है। शब्द और अर्थ का साहित्य तो शास्त्र में तथा लोक व्यवहार में भी होता है। दूसरी बात यह है कि प्रकरण को देखने से स्पष्ट प्रतीत होता है कि भामह काव्य-लक्षण पर विचार नहीं कर रहे थे, वे काव्य के अधिष्ठान का निर्णय कर रहे थे। इस दिशा में अपने से पूर्ववर्ती विचारकों की विचारधारा को उन्होंने दो भागों में विभाजित किया—एक ओर वे लोग हैं जो रूपक इत्यादि अर्थालंकारों को काव्य का व्यावर्तक धर्म मानते हैं, दूसरी ओर वे विचारक हैं जो रूपक इत्यादि को बाह्यधर्म मानकर शब्द व्युत्पत्ति को ही काव्य में मुख्य तत्व के रूप में स्वीकार करते हैं। भामह का निष्कर्ष है कि शब्दालंकार और अर्थालंकार दोनों ही काव्य में अभीष्ट माने जाते हैं। अतएव शब्द और अर्थ दोनों में काव्यत्व रहता है यही भामह का प्रकरण है। इसमें काव्य-लक्षण की बात ही नहीं उठती। हा यदि हम चाहें तो भामह के काव्य-लक्षण का अनुसन्धान कर सकते हैं। एक निष्कर्ष तो यह निकाला जा सकता है कि ये अलंकार ही काव्य की आत्मा मानते हैं और उसके दो भेद करते हैं—शब्दालंकार तथा अर्थालंकार और दोनों को समान महत्व देने के पक्षपाती हैं। दूसरी बात यह है कि अलंकारों की आत्मा वे यन्त्रोक्ति को मानते हैं।

अनेकधा' इन्होंने धर्मकारों की सत्ता का निर्णय ब्रह्मोक्ति के आधार पर किया है। एक स्थान पर इन्होंने स्पष्ट ही कहा है कि धर्म की ब्रह्मता और सत्य की ब्रह्मता ही काव्य में धर्मकार मानी जाती है। भामह ने काव्य में रीति भेद स्वीकार नहीं किया है। इनका कहना है कि जिसमें धर्म का पोषण न हो सका हो जिसमें ब्रह्मोक्ति न हो जो सीधे रूप में क्रोमसत्ता के साथ कह दिया गया हो वह तो काव्य नहीं हो सकता वह काव्य से भिन्न कोई अन्य वस्तु संगीत ही कहा जा सकता है। यदि गौड़ी रीति में धर्मकार हों शाम्यता दोष न हो धर्म महत्त्वपूर्ण तथा स्वायत्त हो तथा उसमें प्राकृतता न हो तो गौड़ी रीति भी अच्छी मानी जा सकती है इसके प्रतिकूल यदि वैदर्भी रीति में भी ये तत्त्व न हों तो वह भी अच्छी नहीं मानी जा सकती। इन सब कथनों की संमति के आधार पर भामह के मत में काव्य-संज्ञा इस प्रकार बनाया जा सकता है— 'काव्य ऐसे सत्य और धर्म के साहित्य को कहते हैं जिसमें ब्रह्मोक्ति-वन्धु धर्मकार विद्यमान हों धर्म का पोषण हो गया हो न उसमें शाम्यता दोष हो और न प्राकृतता हो।

भामह के 'संस्कारों सहित काव्यम्' को अनेक परवर्ती भाषायों ने काव्य संज्ञा के रूप में ग्रहण किया और 'संस्कार' को अथवा 'संस्कार साहित्य' को काव्य तथा प्रज्ञा की किन्तु अनिर्दिष्टता में उसके साथ अपने दृष्टिकोण को भी समन्वित करते गये। छट्ट ने सामान्य रूप से 'ननु संस्कार काव्यम्' कह कर सत्य और धर्म की काव्यानुक्त प्रत्येक विशेषताओं की व्याख्या की है तथा वास्तवपूर्ण सत्य और धर्म के उपादान पर ही बल दिया है। भ्रान्त्यवर्धन तथा अभिन्न घुष्ट में छट्ट के स्वर में स्वर मिलाकर 'संस्कारों काव्यम्' यह परिभाषा तो स्वीकार की किन्तु अपनी ओर से इतना और जोड़ दिया कि सत्य और धर्म काव्य सरीर होते हैं। उनमें कोई आत्मा प्रवस्य होनी चाहिये और वह आत्मा है ध्वनि।

भामह के दृष्टिकोण को विशेष रूप से प्रस्तुत करने वाले भाषाकार हैं कुत्तक। इन्होंने ब्रह्मोक्ति जीवित लिखकर भामह के मत का ही प्रस्तुत किया है। भामह ने काव्य में सर्वाधिक महत्त्व ब्रह्मोक्ति को प्रदान किया था। उसी आधार पर कुत्तक ने ब्रह्मोक्ति को काव्य का जीवन बतलाया। अपने दृष्टिकोण के अनुसार भामह के सत्य का उन्होंने शोधन किया और संज्ञा में सत्य और धर्म की विशेषताओं को भी समन्वित करने की चेष्टा की। कुत्तक की निर्दिष्ट काव्य संज्ञा प्रस्तुत करने की चेष्टा स्पष्ट परिलक्षित होती है। उनका संज्ञा इस प्रकार है —

संस्कारों सहित ब्रह्मोक्त्यापार साहित्यम् ।

अथैव व्यवस्थितं काव्यं साहित्यं साहित्यकारिभिः ।"

कुत्तक के अनुसार 'संस्कार साहित्य' को काव्य कहते हैं। जोकि रचना में मिसना चाहिये। किन्तु यह साहित्य एक ऐसा सामान्य तथा अनिवार्य तत्त्व है कि नहीं भी सत्य के बिना धर्म और धर्म के बिना सत्य या ही नहीं सकते। अतएव कुत्तक का

केन्द्र बिन्दु का इसमें अभाव है। दूसरी बात यह है कि इन ३६ लक्षणों को परवर्ती काव्य शास्त्र में मान्यता भी प्राप्त नहीं हो सकी। भरतमुनि की निम्नलिखित कारिका काव्य लक्षण परक बतलाई जाती है —

मृदुललित पदाढ्य गूढ़ शब्दार्थ-हीनं ।
जनपदसुखबोध्य युक्तिमन्तृत्ययोज्यम् ।
बहुकृतरसमार्गं सन्धिसन्धान युक्त ।
स भवति शुभकाव्य नाटकप्रेक्षकाणाम् ॥

अर्थात् 'नाटक का अवलोकन करने वालों के लिये शुभ काव्य वह होता है जिसकी रचना कोमल और ललित पदों से की गई हो, जिसमें शब्द और अर्थ गूढ़ न हों, जिसको जन साधारण सरलता से समझ सके, जो तर्क सगत हो, जिसमें नृत्य की योजना की जा सके, जिसमें भिन्न-भिन्न प्रकार के रस स्वीकार किये गये हों और जिसमें कथानक सन्धियों का पूरा निर्वाह किया गया हो।' यह परिभाषा निस्सन्देह व्यापक है और इसमें लालित्य, प्रसाद, रस और कथानक योजना इत्यादि अनेक तत्वों को काव्य में स्वीकार किया गया है। किन्तु एक तो यह पद्य परिभाषा के रूप में नहीं लिखा गया है, काव्य का प्राशस्त्य मात्र है, दूसरे इसका लक्ष्य नाट्य विशेष है सामान्य काव्य नहीं, तीसरी बात यह है कि इसमें किसी एक तत्व को प्रधानता देकर इतर तत्वों को उसी परिवेष्ट में देखने की चेष्टा नहीं की गई है। अतः यह काव्य का सफल लक्षण नहीं कहा जा सकता।

काव्य शास्त्र के दूसरे आचार्य हैं भामह। इन्होंने भी काव्य के परिष्कृत लक्षण देने की चेष्टा नहीं की है। इनका एक वाक्य—'शब्दार्थौ सहितौकाव्यम्' काव्य लक्षण के रूप में अधिकतर उद्धृत किया जाता है। किन्तु शब्द और अर्थ को काव्य कहना स्वयं अतिव्याप्ति दोष से दूषित है। शब्द और अर्थ का साहित्य तो शास्त्र में तथा लोक व्यवहार में भी होता है। दूसरी बात यह है कि प्रकरण को देखने से स्पष्ट प्रतीत होता है कि भामह काव्य-लक्षण पर विचार नहीं कर रहे थे, वे काव्य के अधिष्ठान का निर्णय कर रहे थे। इस दिशा में अपने से पूर्ववर्ती विचारकों की विचारधारा को उन्होंने दो भागों में विभाजित किया—एक ओर वे लोग हैं जो रूपक इत्यादि अर्थालंकारों को काव्य का व्यावर्तक धर्म मानते हैं, दूसरी ओर वे विचारक हैं जो रूपक इत्यादि को बाह्यधर्म मानकर शब्द व्युत्पत्ति को ही काव्य में मुख्य तत्व के रूप में स्वीकार करते हैं। भामह का निष्कर्ष है कि शब्दालंकार और अर्थालंकार दोनों ही काव्य में अभीष्ट माने जाते हैं। अतएव शब्द और अर्थ दोनों में काव्यत्व रहता है यही भामह का प्रकरण है। इसमें काव्य-लक्षण की बात ही नहीं उठती। हा यदि हम चाहें तो भामह के काव्य-लक्षण का अनुसन्धान कर सकते हैं। एक निष्कर्ष तो यह निकाला जा सकता है कि ये अलंकार को ही काव्य की आत्मा मानते हैं और उसके दो भेद करते हैं—शब्दालंकार तथा अर्थालंकार और दोनों को समान महत्व देने के पक्षपाती हैं। दूसरी बात यह है कि अलंकारों की आत्मा ये वस्तुवित को मानते हैं।

अनेकदा इन्होंने अस्मकारों की सत्ता का निर्णय ब्रह्मोक्ति के आधार पर किया है। एक स्थान पर इन्होंने स्पष्ट ही कहा है कि धर्म की ब्रह्मता और शब्द की ब्रह्मता ही काव्य में अस्मकार मानी जाती है। मामह ने काव्य में रीति भेद स्वीकार नहीं किया है। हमका कहना है कि जिसमें धर्म का पोषण न हो सका हो जिसमें ब्रह्मोक्ति न हो वो सीधे रूप में कोमलता के साथ कह दिया गया हो वह तो काव्य नहीं हो सकता वह काव्य से भिन्न कोई अन्य वस्तु संगीत ही कहा जा सकता है। यदि गौड़ी रीति में अस्मकार हो ग्राम्यता बोध न हो धर्म महत्त्वपूर्ण तथा गम्य हो तथा उसमें आकुलता न हो तो गौड़ी रीति भी अच्छी मानी जा सकती है। इसके प्रतिकूल यदि वैदर्भी रीति में भी ये तत्व न हों तो वह भी अच्छी नहीं मानी जा सकती। इन सब कवनों की समीति के आधार पर मामह के मत में काव्य-संज्ञा इस प्रकार बनाया जा सकता है— 'काव्य ऐसे शब्द और धर्म के साहित्य को कहते हैं जिसमें ब्रह्मोक्ति-अथ अस्मकार विद्यमान हो धर्म का पोषण हो गया हो न उसमें ग्राम्यता बोध हो और न आकुलता हो।

मामह के 'सम्वाची संहिता काव्यम्' को अनेक परवर्ती आचार्यों ने काव्य सञ्चय के रूप में ग्रहण किया और 'सम्वाची' को अथवा 'सम्वाची साहित्य' को काव्य सत्ता प्रदान की किन्तु अभिकांक्षित ने उसके साथ अपने दृष्टिकोण को भी समन्वित करते गये। उद्धट ने सामान्य रूप से गुरु 'सम्वाची काव्यम्' कह कर शब्द और धर्म की काव्यानुकूल अनेक विशेषताओं की व्याख्या की है तथा वास्तवपूर्ण शब्द और धर्म के उत्पादान पर ही इस बिदा है। आनन्दबर्धन तथा अभिनव गुप्त ने उद्धट के स्वर में स्वर मिलाकर 'सम्वाची काव्यम्' यह परिभाषा तो स्वीकार की किन्तु अपनी ओर से उठता और जोड़ दिया कि शब्द और धर्म काव्य खरीर होते हैं। उनमें कोई आत्मा प्रकट होनी चाहिये और वह आत्मा है ध्यनि।

आनन्द के दृष्टिकोण को विशेष रूप से परलभित करने वाले आचार्य हैं कुत्तक। इन्होंने ब्रह्मोक्ति जीवित मिलाकर मामह के मत का ही परलभन किया है। मामह ने काव्य में सर्वाधिक महत्त्व ब्रह्मोक्ति को प्रदान किया था। उसी आधार पर कुत्तक ने ब्रह्मोक्ति को काव्य का जीवन बतसाया। अपने दृष्टिकोण के अनुसार मामह के सञ्चय का उन्होंने दोषन किया और सञ्चय में शब्द और धर्म की विशेषताओं को भी समन्वित करने की चेष्टा की। कुत्तक की निम्नलिखित काव्य सञ्चय प्रस्तुत करने की चेष्टा स्पष्ट परिलभित होती है। उनका सञ्चय इस प्रकार है —

‘सम्वाची संहिता ब्रह्मविद्यात्वार ध्यानिम् ।

अथैव ध्यनिस्थितौ काव्यं तद्विद्वत्प्राज्ञकारिणि ।

कुत्तक के अनुसार 'सम्वाची साहित्य' को काव्य कहते हैं; जोकि रचना में निमग्न चाहिये। किन्तु यह साहित्य एक ऐसा सामान्य तथा अनिवार्य तत्व है कि वही भी शब्द के बिना धर्म और धर्म के बिना शब्द या ही नहीं सकते। अतएव कुत्तक का

कहना है कि काव्य लक्षण में विशिष्ट प्रकार का साहित्य अपेक्षित होता है। काव्यबन्ध अथवा रचना लावण्य इत्यादि गुणों और अलंकारों से शोभित होनी चाहिये और उसमें वर्तमान शब्द और अर्थ एक दूसरे से स्पर्धा कर होने चाहिए। अर्थात् एक शब्द दूसरे शब्द की अपेक्षा और एक अर्थ दूसरे अर्थ की अपेक्षा अधिक अच्छा होने का दावा कर रहा हो। साथ ही शब्दार्थ सन्निवेश ऐसा होना चाहिये जो लोक और शास्त्र में प्रसिद्ध शब्दार्थसन्निवेश से विलक्षण तथा व्यतिरिक्त हो इस विलक्षणता तथा व्यतिरिक्तता को ही कुन्तक ने वक्रता की सज्ञा प्रदान की है और उसको ६ प्रकारों में विभाजित किया है। कुन्तक के मत में काव्यबन्ध की दूसरी विशेषता यह होनी चाहिये कि उससे सहृदयों को आह्लाद प्राप्त हो सके। कुन्तक के अनुसार काव्य लक्षण का सार यह है कि यद्यपि एक अर्थ के वाचक अनेक शब्द होते हैं किन्तु कवि को उनमें से छाँटकर ऐसा ही शब्द रखना पड़ता है जो कवि के विवक्षित अर्थ को कहने में सर्वाधिक सक्षम हो और अर्थ भी ऐसा ही होना चाहिये जो स्वभाव से ही सहृदयों को आह्लाद देने में समर्थ हो। आशय यह है कि किसी विशिष्ट परिस्थिति में अनेक विकल्प विद्यमान रहते हैं, कवि को उनमें ऐसा ही विकल्प चुनना पड़ता है कि स्वभावतः इतना रमणीय हो कि सहृदय स्वयं ही आनन्दित हो उठें। इस प्रकार के शब्द और अर्थ को वक्रता के साथ ऐसे सन्निवेश में आवद्ध करना चाहिये जिससे स्वयं मर्मज्ञों को आह्लाद देने की शक्ति हो तथा जो सामान्यतः लोक और शास्त्र में न देखे जाते हों। शब्द और अर्थ के इस प्रकार के गुम्फन को ही कुन्तक के मत में काव्य कहा जाता है।

मम्मट ने भी शब्द और अर्थ दोनों को काव्य सज्ञा प्रदान की है। उनका मत है कि—दोष रहित और गुण सहित शब्द और अर्थ को काव्य कहा जाता है जिसमें कहीं अलंकार न भी हो तो भी काव्यत्व की हानि नहीं होती। मम्मट के मत में गुण तो काव्य के नित्य धर्म हैं और अलंकार अनित्य। गुण काव्य शोभा का सम्पादन करने वाले होते हैं और अलंकार उसकी अतिशयता को बढ़ाने वाले होते हैं। इसीलिए मम्मट के मत में गुणों का होना अनिवार्य है अलंकारों का नहीं। मम्मट का ही मत अनेक अन्य आचार्यों ने भी माना है। हेमचन्द्र का लक्षण—‘अदोषी, सगुणौ सालंकारौ च शब्दार्थौ काव्यम्’ में मम्मट से केवल यही भेद है कि मम्मट अलंकारों को काव्य का अनिवार्य धर्म नहीं मानते जबकि हेमचन्द्र ने लक्षण में अलंकारों को अनिवार्य बना दिया है। विद्यानाथ ने भी ‘गुणालंकार सहित और दोषवर्जित शब्दार्थ को काव्य कहा है। इसी प्रकार वृद्ध वाग्भट ने भी लिखा है —

साधुशब्दार्थसन्दर्भगुणालङ्कारभूषितम् ।

स्फुटरीतिरसोयेत काव्य कुर्वीत कीर्तय ॥

अर्थात् काव्य सुन्दर शब्द और अर्थ का ऐसा सन्दर्भ है जो गुण और अलंकार से आभूषित होता है और जिसमें रीति और रस स्फुट रूप में विद्यमान होते हैं। ऐसे काव्य की रचना कवि को कीर्ति प्राप्त करने के लिए करनी चाहिये। द्वितीय वाग्भट

में भी काव्यामुद्रासन में सिद्धा है—‘अध्यायी निर्दोषो समुषो प्रायः शान्तद्वारीराम्यम् । यह सद्य मम्मट के लक्षण का प्रतिरूप है ।

ऊपर जिन आचार्यों के काव्य सत्य दिये गये हैं वे शब्द धीर धर्म का काव्य में समान महत्त्व देने के पक्षपाती हैं । इनके प्रतिरिक्त कुछ अन्य आचार्य ऐसे भी हैं जो शब्द की अधिक महत्त्व देते हैं और केवल शब्द की ही काव्य कहकर धर्म का उसमें सहयोग मात्र मानते हैं । वण्डी ने काव्य का यह लक्ष्य दिया है—‘धरीरं तावदित्यर्थं व्यबन्धिन्ना पदावली’ अर्थात् काव्य धरीर ऐसी पदावली है जो कवि के समीप्य प्रत्येक प्रत्यायन में समर्थ हो । वण्डी ने मार्मिकों का भी वर्णन किया है और असकारो का विरोध भी किया है तथा निष्कर्ष रूप में कहा है कि काव्य सम्बन्धी जितने भी लक्षण हैं उन सबको हम धर्मकार ही कहते हैं । इसका आशय यह है कि वण्डी पदावली को काव्य का धरीर मानते हैं और धर्मकार को उसका विशेष धर्म । अग्नि पुराण में वण्डी की इसी पदावली को उसके धर्मों के साथ काव्य रूप में स्वीकार किया गया है—

संशोपाद्वाच्यनिष्कार्प्यव्यबन्धिना पदावली ।

काव्यं स्फुटधर्मकारं पुञ्जबहोयवर्जितम् ॥

अर्थात् संशोप में कहा जा सकता है कि इष्ट धर्म से व्यबन्धित पदावली को काव्य कहते हैं । ऐसा वाक्य ही काव्य होता है जिसमें धर्मकार स्फुटित हो रहा हो जिसमें काव्य पुञ्ज विद्यमान हो और जिसमें दोषों की संज्ञा न हो । अन्तर्लोकारोपपन्न ने भी काव्य में बाध (सम्बन्ध) को प्रधानता दी है—

निर्दोषा लक्षणवती धरीति पुञ्जभूषणा ।

शालकार रत्नानेक वृत्तिवर्णिकाव्यनामभक्त ।

अर्थात् ऐसी बाधों को काव्य का नाम दिया जाता है जिसमें दोष न हो लक्षण (भरत मुनि के मतानुसार हुए ११ लक्षण) विद्यमान हों जिसमें रीतियाँ हों और जो वृत्तों से विभूषित हो तथा जिसमें धर्मकार रस तथा अनेक वृत्तियाँ सम्मिश्रित हों ।

काव्य लक्षण पर विश्वनाथ ने विशेष विस्तार के साथ विचार किया है । उन के मन में काव्य लक्षण में दोष साहित्य का उपादान ठीक नहीं क्योंकि दोष तो काव्य की तत्वावस्था का ही शरत्तम्य कर सकते हैं । काव्यत्व सम्पादन का काम वे नहीं कर सकते । यहाँ तक कि उत्तम काव्य में भी दोष विद्यमाने जा सकते हैं तो क्या इसी आधार पर उनको उत्तम काव्यत्व से ही नहीं काव्यत्व तो भी अभ्युक्त कर दिया जावेगा ? पुञ्ज और धर्मकार का भी काव्य लक्षण में समावेश ठीक नहीं । क्योंकि वे दोनों तत्त्व रसोन्मुख होकर ही सत्ता धारण करते हैं । अतएव रस को ही काव्य लक्षण में स्थान मिलना चाहिए पुञ्ज और धर्मकार को नहीं । इसी प्रसंग में विश्वनाथ ने वामन धर्मार्थ वर्णन और कुम्भक की काव्यात्मक विषयक भावना से भी असहमति प्रकट की है । उनका कहना है कि रीति तो काव्य-धरीर का धर्म संगठन मात्र है । धर्म संगठन को कोई भी आत्मा नहीं मान सकता नहि व्यभिचार को काव्य की आत्मा न कहकर

केवल रसध्वनि को ही काव्य की आत्मा कहा जाता है तो विश्वनाथ को उससे असह-मति नहीं है। वक्रोक्ति तो अलंकार मात्र है उसे आत्मा के रूप में स्वीकार कौन कर सकता है? अतः विश्वनाथ के मत में काव्य की आत्मा रस ही है और रसात्मक वाक्य को ही काव्य कहा जाता है। काव्य लक्षण में गौण रूप से नहीं मुख्य रूप से रस का उल्लेख कर विश्वनाथ ने अपने लक्षण को अधिकाधिक पूर्ण बनाने की चेष्टा की है। यदि विचार पूर्वक देखा जाय तो ध्वनिकार ने भी रस को ही सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया है। भामह दण्डी रुद्रट उद्भट जैसे अलंकारवादियों की दृष्टि में भी रस का कम महत्त्व नहीं है। यह दूसरी बात है कि एक मात्र रस को ही स्वीकार कर काव्य के सभी तत्त्व गतार्थ नहीं हो जाते फिर भी विश्वनाथ का लक्षण एक महत्त्वपूर्ण तथ्य की स्वीकृति है इसमें सन्देह नहीं।

संस्कृत काव्य शास्त्र के प्रौढ़ व्याख्याता तथा विवेचक पंडितराज जगन्नाथ का काव्य लक्षण 'रमणीयार्थ के प्रतिपादक शब्द को काव्य कहा जाता है। अत्यन्त महत्त्व पूर्ण है। इसमें काव्य को शब्दनिष्ठ माना गया है तथा लोक व्यवहार की साक्षी देकर यह सिद्ध करने की चेष्टा की गई कि काव्यत्व केवल शब्द में रहता है। अर्थ तथा तद्गत रमणीयता तो प्रतिपाद्य है। वह शब्द के द्वारा प्रतिपादित होती है। अतः काव्य में शब्द ही मुख्य है। अर्थ उसकी एक विशेषता है। काव्य लक्षण में रमणीयता का समावेश कर पण्डितराज ने उसे पर्याप्त व्यापक बना दिया है। इस रमणीयता के अंदर आनन्दवर्धन का लोकोत्तर आह्लाद, वामन का सौन्दर्य, दण्डी का इष्टार्थ, कुन्तक का वक्रताजन्य आह्लाद आदि सभी कुछ आ जाता है। इस लक्षण से शब्द और अर्थ के सम्बन्ध पर भी यथेष्ट प्रकाश पड़ जाता है।

ऊपर संस्कृत के आचार्यों के जो मत दिये गये हैं उनमें या तो काव्य को शब्दार्थ-गत माना गया है या शब्द मात्र गत। इसके अतिरिक्त कुछ आचार्य ऐसे भी हैं जो काव्य लक्षण में शब्द या अर्थ किसी का भी उल्लेख नहीं करते। उनके लक्षणों में केवल काव्य तत्त्वों का उल्लेख कर दिया गया है। वामन का लक्षण इसी प्रकार का है 'काव्य ग्राह्यमलंकारात्, सौन्दर्यं अलंकार, सदोषगुणालंकार हानादानाभ्याम्' अर्थात् अलंकार से काव्यग्राह्य होता है, सौन्दर्य को अलंकार कहा जाता है, वह सौन्दर्य दोषों के परित्याग और गुण तथा अलंकारों आदान के द्वारा सम्पादित किया जाता है। किंतु इन सूत्रों की वृत्ति में वामन ने स्पष्ट कर दिया है कि वे काव्य को शब्दार्थोभयगत मानने के पक्षपाती हैं, उनका कहना है कि 'काव्य शब्द गुण तथा अलंकार से संस्कृत शब्द और अर्थ के लिए प्रयुक्त होता है—लक्षणा से केवल शब्द और अर्थ को भी काव्य कह दिया जाता है। इसके अतिरिक्त वामन ने गुण और अलंकार के महत्त्व का तार-तम्य भी प्रतिपादित किया है और कहा है कि गुण नित्य धर्म होते हैं तथा अलंकार अनित्यधर्म। साथ ही इन्होंने रीति को काव्य की आत्मा कहकर काव्य में आत्मतत्त्व के अनुसंधान का सफल सूत्रपात किया। लक्षण में शब्द या अर्थ दोनों में किसी का उल्लेख न करने वाले दूसरे आचार्य हैं—घनञ्जय। इन्होंने कवि तथा सहृदय की

भावना को महत्त्व दिया है और कहा है कि कवि जिस वस्तु का उपादान करता है वह चाहे रमणीय हो चाहे वृजास्पृह चाहे उदार हो चाहे नीच चाहे उप हो चाहे प्रसार करने वाली चाहे गहन हो चाहे विह्वल चाहे सत्ता वाली वस्तु हो चाहे सत्ताहीन सत्ता में ऐसी कोई वस्तु नहीं जिसमें कवि भावना और सहृदय की भावना के स्पर्श से रमणीयता नहीं धा जाती —

रम्यं सुगुणित उदार यथापि नीचम्
उप प्रतापि गहन विह्वल च वस्तु ।
यद्वाप्यवस्तु कविभावकभाव्यमानं
तन्नास्ति यन्न रसभावानुपैतिमोक्षे ।

इसी प्रकार मोक्षराज ने भी काव्य लक्षण में उक्त और अर्थ किसी का भी उल्लेख न कर सामान्यतया काव्य की ही विशेषतायें बतलायी हैं—

निर्बोध्यं गुणककाव्यमसंस्कारं रसंकृतम् ।

रसान्वितं कवि, कुर्वन् प्रीति कीर्ति च विन्यसि ।

अर्थात् बोध रहित गुण सहित अलंकारों से अलंकृत और रसान्वित काव्य की रचना करते हुये कवि कीर्ति और प्रीति की प्राप्ति होता है। संस्कृत काव्य धार्मिकों के काव्य लक्षण का यही संक्षिप्त परिचय है।

पाश्चात्य काव्य शास्त्र में काव्य लक्षण

भारत भूमि में बौद्धधर्मानुष्ठान को नाट्य कहकर अनुकरण की नाट्य में प्रतिपाद्यता उद्घोषित की थी। पाश्चात्य काव्य शास्त्र में भी कतिपय धार्मिकों द्वारा अनुकरण को काव्य लक्षण में प्रतिनिधित्व किया गया है। अरस्तू ने काव्य लक्षण में अनुकरण सिद्धान्त को महत्त्व दिया है। अरस्तू के अनुसार काव्य एक कला है जिसका मौलिक तत्व है अनुकरण। यह अनुकरण भाषा के माध्यम से हुमा करता है। क्लिबिप सिद्धनी ने भी काव्य को अनुकरण बतलाया है। 'मरि क्लिप के रूप में काव्य के स्वरूप को प्रतिनिधित्व किया जाय तो कहा जायेगा कि कविता एक बोलता हुआ चित्र है। डेनिस ने कविता को प्रकृति का अनुकरण बतलाया है। इस अनुकरण में सचेतनात्मक तथा सचेतनात्मक भाषा ही माध्यम का काम देती है।

Poetry is an imitation of nature by a pathetic and numerous speech

डेनिस के समान ही अन्य धार्मिकों ने भी कविता में सम्बोधन को महत्त्व दिया है। कार्लाइल ने संगीतारमक विचारों को कविता में महत्त्वपूर्ण माना है। उनका कहना है कि—

For my own part I find considerable meaning in the old vulgar distinction of poetry being metrical having sound in it being a song A musical thought is one spoke by a mind that has

penetrated into the inmost heart of the thing, detected the inmost mystery of it ”

अर्थात् जहाँ तक मेरा सम्बन्ध है मुझे कविता के पुराने लोक साहित्य में जो छन्दोबद्ध रचना होती है, जिसमें स्वर साधना होती है जो एक संगीत होता है अत्यधिक तत्त्व दिखलाई देता है संगीतात्मक चिंतन एक तत्त्व है जो ऐसे मस्तिष्क द्वारा व्यक्त किया जाता है जो किसी वस्तुके अन्तःस्तर में प्रविष्ट हो जाता है और उस के आंतरिक रहस्य को उद्घाटित कर सकता है। कार्लाइल का आशय यही है कि कवि किसी वस्तु की अन्तरात्मा में क्षिप्रता से प्रवेश कर जाता है और उसके अन्तरतम रहस्य को एकदम हृदयगम कर लेता है। तब उसकी विचारधारा संगीत के रूप में फूट पड़ती है। वह संगीत ही काव्य है। जानसन ने भी छन्दोबद्ध रचना (metrical (composition) को कविता कहा है। इन्होंने अन्यत्र कहा है कि कविता सत्य और आह्लाद का मेल है जिसमें बौद्धिकता को कल्पना का सहारा लेना पड़ता है।

कालरिज ने गद्य तथा कविता में यह अन्तर बतलाया है। गद्य में शब्दों का क्रम ठीक होता है और कविता में सर्वोत्तम शब्दों का क्रम सर्व सुन्दर होता है। निश्चय ही यहाँ पर कालरिज का ध्यान छन्दोबद्धता की ओर है। मैथ्यू आर्नाल्ड ने कविता को सर्वाधिक आनन्द साधन तथा उच्चारण का पूर्ण रूप बतलाया है।

“Poetry is simply the most delightful and perfect form of utterance that human words can reach ”

विलियम हेजीलिट ने भी कविता को भावना और कल्पना की सर्वोच्च भाषा कहा है।

ईगर एलन पो ने कविता, संगीत और गद्य का अन्तर स्पष्ट करते हुये लिखा है कि जब संगीत के साथ आनन्दप्रवण अर्थ तत्त्व का योग हो जाता है तब वह कविता बन जाती है, अर्थ तत्त्व से हीन संगीत केवल संगीत है और संगीतहीन अर्थ तत्त्व गद्य मात्र है। मैथ्यू आर्नाल्ड ने कविता को जीवन की आलोचना कहा है। यह आलोचना उन उपवन्धों का अनुसरण करती है जो कि इस प्रकार की आलोचना के लिये काव्य सत्य और काव्य सौन्दर्य के नियमों द्वारा निर्धारित की जाती है।

वाटस डण्टन ने भावनात्मक तथा संगीतात्मक भाषा में मानव मस्तिष्क की सधन तथा कलात्मक अभिव्यक्ति कहा है—

“[Poetry is] the concrete and artistic expression of the human mind in emotional and rhythmical language ”

क्रोचे ने कला को एक अन्तर्ज्ञान कहा है—

“Intuition, vision, contemplation imagination, fancy, figurations, representations and so on are the words continually recurring like synonyms, when discoursing upon art ”

टाल्स्टाय ने लिखा है कि कला एक मानव व्यापार है जिसमें मानव अपनी उन भावनाओं को बाह्य संकेतों द्वारा समझ-बूझकर दूसरों को प्रदान करता है जिनमें

वह निरन्तर जीवित रहा है तथा दूसरे व्यक्ति भी उन भावनाओं से भर बाते हैं और वैसे ही अनुभव करने लगते हैं। इस प्रकार की भावनाओं को दूसरों में बाँट कराने का काम यह है कि मानव ने एक बार जिन भावनाओं का अनुभव किया है उनके सर्वप्रथम अपने अन्तर उज्जीवित करे और फिर चेष्टाओं रेखाओं रंगों स्वरों अथवा शब्दों द्वारा अभिव्यक्त स्वरूपों द्वारा इस प्रकार दूसरी में वही भावना सञ्चारित कर दे जिससे दूसरे लोग भी वही प्रकार उस भावना का अनुभव करने लगें। टास्टाम सौन्दर्य या परमात्मा सम्बन्धी किसी रहस्यमय विचार के अभिव्यक्त को कला कहते हैं पद्यवादी नहीं है वैसे कि कसिपय अर्थात्मावादी समझते हैं और न ही वह कवि के मन के प्रतिरिक्त शब्द का निष्कासन है वैसे कि कुछ मनोवैज्ञानिक सौन्दर्य वादी समझते हैं। बाह्य संकेतों द्वारा मानव भावों का यह अभिव्यक्त भी नहीं है यह आनन्ददायक वस्तु की सर्वना भी नहीं है और सबसे बड़ी बात यह है कि यह आनन्द मात्र भी नहीं है। किन्तु मानव मानव के मिताने का एक ही भावना में एक साथ मानवमात्र को सम्मिलित करने का एक महत्त्वपूर्ण साधन है। व्यक्ति तथा मानवता के जीवन विकास के लिये यह एक अनिवार्य तत्त्व है। बर्ष स्वर्ण ने धानि के अर्थों में स्मृतमान तथा प्रथम मनोवेदों के सहज उच्छ्वास को कविता कहा है। ऐसे न कल्पना-प्रदूत तत्त्व की अभिव्यक्ति को कविता कहा है। पाश्चात्य काव्य-शास्त्रियों की दृष्टि से काव्य-स्वरूप का यही संक्षिप्त परिचय है।

हिन्दी काव्य-शास्त्र में काव्य-लक्षण

हिन्दी के लक्षणों में अधिकतर मौलिकता नहीं है। रीतिकाल के सभ्य संस्कृत काव्यशास्त्र से प्रभावित हैं और आधुनिक काल के लक्षण या तो संस्कृत से या अंग्रेजी से प्रभावित हैं। रीतिकाल में काव्यप्रकाश के लक्षण का अधिक प्रभाव दिखाई देता है। बिन्दामणि ने काव्य का यह लक्षण दिया है—

सधुन अलंकारन सहित होय रहित नो होइ ।

काव्य अर्थ जारी कवित विदुष कहत तब नोइ ॥

मम्मट के लक्षण से इसमें अन्तर यही है कि इसमें अलंकार को अनिवार्य मान लिया गया है। कुलपति मिश्र ने एक और तो काव्यप्रकाश का लक्षण दिया है—

होय रहित अलंकार न सहित काल्प अल्प अलंकार ।

सबब अर्थ तो कवित है ताको करी विचार ॥

दूसरी ओर साहित्यदर्पण के लक्षण वा भी समन्वय कर एक नया लक्षण दिया है त्रिगुण मोहोत्तरता अर्थार्थनिष्ठता और रसात्मकता को सम्मिलित कर सम्भवयात्मक लक्षण देने की चेष्टा की गई है

जगने अधुनत लुप्ततम लक्षण अथ शक्ति ।

यह लक्षण मेने कियी सधुनि अल्प बहु वित ॥

देव की प्रवृत्ति प्रचलित परम्परा ने प्रतिगुण अथ देने की भी। इसीलिने अर्थ

penetrated into the inmost heart of the thing, detected the inmost mystery of it ”

अर्थात् जहाँ तक मेरा सम्बन्ध है मुझे कविता के पुराने लोक साहित्य में जो छन्दोबद्ध रचना होती है, जिसमें स्वर साधना होती है जो एक संगीत होता है अत्यधिक तत्त्व दिखलाई देता है संगीतात्मक चिंतन एक तत्त्व है जो ऐसे मस्तिष्क द्वारा व्यक्त किया जाता है जो किसी वस्तुके अन्तस्तम में प्रविष्ट हो जाता है और उस के आंतरिक रहस्य को उद्घाटित कर सकता है। कार्लाइल का आशय यही है कि कवि किसी वस्तु की अन्तरात्मा में क्षिप्रता से प्रवेश कर जाता है और उसके अन्तरतम रहस्य को एकदम हृदयगम कर लेता है। तब उसकी विचारधारा संगीत के रूप में फूट पड़ती है। वह संगीत ही काव्य है। जानसन ने भी छन्दोबद्ध रचना (metrical composition) को कविता कहा है। इन्होंने अन्यत्र कहा है कि कविता सत्य और आह्लाद का मेल है जिसमें बौद्धिकता को कल्पना का सहारा लेना पड़ता है।

कालरिज ने गद्य तथा कविता में यह अन्तर बतलाया है। गद्य में शब्दों का क्रम ठीक होता है और कविता में सर्वोत्तम शब्दों का क्रम सर्व सुन्दर होता है। निश्चय ही यहाँ पर कालरिज का ध्यान छन्दोबद्धता की ओर है। मैथ्यू आर्नाल्ड ने कविता को सर्वाधिक आनन्द साधन तथा उच्चारण का पूर्ण रूप बतलाया है।

“Poetry is simply the most delightful and perfect form of utterance that human words can reach ”

विलियम हैजीलिट ने भी कविता को भावना और कल्पना की सर्वोच्च भाषा कहा है।

ईगर एलन पो ने कविता, संगीत और गद्य का अन्तर स्पष्ट करते हुये लिखा है कि जब संगीत के साथ आनन्दप्रवण अर्थ तत्त्व का योग हो जाता है तब वह कविता बन जाती है, अर्थ तत्त्व से हीन संगीत केवल संगीत है और संगीतहीन अर्थ तत्त्व गद्य मात्र है। मैथ्यू आर्नाल्ड ने कविता को जीवन की आलोचना कहा है। यह आलोचना उन उपबन्धों का अनुसरण करती है जो कि इस प्रकार की आलोचना के लिये काव्य सत्य और काव्य सौन्दर्य के नियमों द्वारा निर्धारित की जाती है।

वाट्स डण्टन ने भावनात्मक तथा संगीतात्मक भाषा में मानव मस्तिष्क की साधन तथा कलात्मक अभिव्यक्ति कहा है—

“[Poetry is] the concrete and artistic expression of the human mind in emotional and rhythmical language ”

फ्रोचे ने कला को एक अन्तर्ज्ञान कहा है—

“Intuition, vision, contemplation imagination, fancy, figurations, representations and so on are the words continually recurring like synonyms, when discoursing upon art ”

टाल्स्टाय ने लिखा है कि कला एक मानव व्यापार है जिसमें मानव अपनी उन भावनाओं को बाह्य संकेतों द्वारा समझ-बूझकर दूसरों को प्रदान करता है जिनमें

तो आचार्य मुक्त के मत में भी 'वाक्यं एसात्मकं काव्यम्' यह विश्वनाथ का सूत्र वाक्य ही काव्य स्रष्टा के रूप में परिणत होता है। अथवा भी उन्होंने विश्वनाथ की मान्यता का ही प्रतिरोध किया है कि सर्वोन्नत कला ह्रस्व की मुक्तावस्था के विवेकिया हुआ शब्द विज्ञान ही काव्य है। सर्वोन्नत कला सिद्धान्त भी विश्वनाथ के ही अनुकरण पर अपनाया गया प्रतीत होता है। यद्यपि मुक्त जी ने कहीं-कहीं पर ध्वनि सिद्धान्त से भीमत्य भी प्रकट किया है तथापि ध्वनि सिद्धान्त के में विरोधी नहीं वे प्रवृत्त उसका पोषण अपेक्षाकृत अधिक किया गया प्रतीत होता है। इनके कविता को जीवन और वपत् की अभिव्यक्ति बताने का भी यही धातव्य है।

प्रसाद जी ने आत्मा की सार्वत्रिक अनुमूर्ति को काव्य कहा है "विस्तार सम्पूर्ण विश्लेषण विकल्प या विज्ञान से नहीं। वह एक अमर्याद प्रयत्न रचना है। यह परिभाषा कुछ अस्पष्ट ही है। इसका आशय यही प्रतीत होता है कि विज्ञान में किसी तन्त्र के वैकल्पिक पक्षों को उठाकर उसका विश्लेषण किया जाता है। किन्तु काव्य में अर्थ सत्य को उसके मूल चारित्र्य में सहसा ग्रहण कर लेने वाली मनमग्नता ही उपयोगिता होती है। आशय यह है कि जीवन और सत्य का काव्य द्वारा प्रस्तुति रूप अपने समग्र सौन्दर्य में ही प्रतिभासित होता है। सुमित्रानन्दन पन्त ने काव्य को परिपूर्ण ज्ञानों की वाणी कहा है और महादेवी वर्मा ने कविता को 'कवि विवेक की भावनाओं का चित्रण' कहा है जो 'इतना ठीक है कि उससे बड़ी भावनाओं किसी दूसरे के ह्रस्व में अभिव्यक्त हो जाती है। हिन्दी काव्यशास्त्रियों के काव्य सस्य का यही सलिल परिचय है।

विश्लेषण तथा उपसंहार

जैसा कि पहले बतलाया जा चुका है हिन्दी काव्यशास्त्रियों के काव्य सस्य अधिकांशतः या तो ग्रंथों साहित्य से प्रभावित हैं या संस्कृत साहित्यशास्त्र के सतत्पक्षिकारी हैं। उनमें अपनी मौलिकता बहुत कम है। केवल कथन अधिमा ही कहीं-कहीं अपनी हो गई है। अथवा वस्तु तत्त्व पूर्णतः अनुकृत है। ग्रंथों का काव्य शास्त्र की ओर परिणामों के द्वार भी गई हैं यदि उनका विश्लेषणात्मक अध्ययन किया जाय तो ज्ञात होगा कि उनमें इन तत्त्वों का उपादान किया गया है—(१) अनुकरण (२) छन्दोबद्ध रचना (३) आनन्द और सत्य के संयोजन की कला (४) आनन्द शायक विचारों का समीक्षा में संयोजन (५) सुन्दरतम शब्दों का सुन्दरतम भ्रम (६) जीवन की आलोचना (७) मानव मानव का मूर्त तथा ककारमक अधिध्वन्य (८) अन्तर्द्वेष (९) अनुभूत भावों की पुनः सृष्टि और उनका दूसरों में संचारण। किन्तु ध्यान देने से ध्यस्त होगी कि ये कोई भी तत्त्व काव्य के वास्तविक स्वरूप को अभिव्यक्त नहीं करते और अधिमा अधिमा या अधिध्वनित से युक्त हैं। अनुकरण काव्य का एकमात्र आधारभूत धर्म नहीं है और न कभी काव्य अनुकरण प्रमाण होते ही हैं। यह तथ्य है कि कवि वस्तु का उपादान वपत् से ही करता है किन्तु उसे अनुकरण के माध्यम से भी करती है। यत यह ज्ञात एक और प्रतिपाद्य है दूसरी ओर अधिमा। छन्दोबद्धता पक्ष की विरोधता है काव्य की नहीं। आनन्द और सत्य का संयोजन इतर जगत्वा से भी पाया जाता है। यत इसे एक आधार

को उत्तम काव्य कहने के स्थान पर अभिधा को उत्तम काव्य कहा था। इसी प्रवृत्ति के अनुसार विश्वनाथ के प्रसिद्ध काव्यपुरुष रूपक को इन्होंने उलटकर नवीन रूप में कहा है—

सव्व जीव तिहि अरथ मन रसमय सुजस सरीर ।

चलत वहै जुग छन्द गति अलकार गम्भीर ॥

यहाँ शब्द को जीवात्मा या प्राण अर्थ को मन और रस को उसका सुयशपूर्ण शरीर माना गया है। छन्द उसकी गति हैं और अलकार उस गति का सौन्दर्य। वस्तुतः यह विलक्षण कल्पना है जिससे काव्य के स्वरूप पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता। सूरति मिश्र ने परिभाषा इस प्रकार दी है—

वरनन मनरजन जहाँ रीति अलौकिक होइ ।

निपुन कर्म कवि कौ जु तिहि काव्य कहत सब कोइ ॥

आधुनिक काल में भी काव्य-शास्त्र पर अनेक ग्रन्थ लिखे गये। उन्हें स्पष्ट रूप में दो प्रकारों में विभाजित किया जा सकता है—एक तो वे ग्रन्थ हैं जिनमें प्राक्तन काव्य परम्परा का ही परिचय दिया गया है और दूसरे प्रकार के वे ग्रन्थ हैं जिनमें मौलिक चिन्तन की ओर प्रवृत्ति अधिक रही है। प्रथम प्रकार की रचनाओं में यदि कहीं काव्य लक्षण किया गया है तो काव्यप्रकाश या फिर साहित्यदर्पण की शैली अपनाई गई है। उन लक्षणों में कोई नवीन विशेषता नहीं है। दूसरे प्रकार की रचनाओं में मौलिकता के व्याज से पाश्चात्य साहित्यशास्त्र की मान्यताओं का प्रतिफलन ही दृष्टिगत होता है अथवा यदि कहीं अपनी भी बात है तो कथन शैली वही है।

नवीन शैली पर मौलिक चिन्तन करने वालों की परम्परा महावीर प्रसाद द्विवेदी के समय से चलती है। द्विवेदी जी ने काव्य का लक्षण बनाने के लिये कोई स्वतन्त्र प्रकरण तो नहीं रखा किन्तु कविता पर अनेकश अपने विचार प्रकट किये हैं। उनमें कहीं-कहीं काव्य-लक्षण की छाया भी आ गई है। द्विवेदी जी के ये सकेत भारतीय विचारधारा में रस की ओर अधिक झुके हुए हैं। कहीं इन्होंने 'पाठक या श्रोता के मन पर आनन्ददायी प्रभाव डालने वाली रचना' को काव्य कहा है कहीं 'अन्तःकरण की वृत्तियों के चित्र' को कविता माना है और कहीं मनोभावों के शब्द चित्र को कविता कहा है। ये सब परिभाषायें इसी तथ्य की ओर इङ्गित करती हैं कि द्विवेदी जी रसवादी थे। श्यामसुन्दरदास ने आचार्य मम्मट के लक्षण में ही पूर्णता तथा व्यावहारिकता के दर्शन किये और काव्य लक्षण की दिशा में उसी का अतिदेश कर दिया।

आचार्य शुक्ल ने कविता के स्वरूप पर विस्तार के साथ विचार किया है। उनका कहना है कि "जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था शान दशा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस दशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिये मनुष्य की वाणी जो शब्द विधान करती आई है उसे हम कविता हैं।" हृदय की मुक्तावस्था उसका स्व-पर सम्बन्ध से ऊपर उठ जाना है जो कि रसास्वादन के लिये एक अनिवार्य शर्त है। शब्द-विधान का अर्थ यदि वाक्य रचना से लिया जाय

तो आचार्य मुक्त के मत में भी 'वाक्य' रसात्मक काव्यम् यह विश्वनाथ का पुनः वाक्य ही काव्य भक्षण के रूप में परिणत होता है। अथवा भी उन्होंने विश्वनाथ की मान्यता का ही प्रतिवेद्य किया है कि सर्वोद्भक्त या हृदय की मुक्तावस्था के निवे किया हुआ शब्द विधान ही काव्य है। सर्वोद्भक्त का सिद्धान्त भी विश्वनाथ के ही अनुकरण पर अपनाया गया प्रतीत होता है। यद्यपि मुक्त भी ने कही-नही पर ध्वनि सिद्धान्त से वैमत्य भी प्रकट किया है तथापि ध्वनि सिद्धान्त के में विरोधी नहीं वे प्रस्तुत उसका पोषण अपेक्षाकृत अधिक किया गया प्रतीत होता है। इनके कविता को जीवन और जगत् की अभिव्यक्ति बतसाने का भी यही भाव्य है।

प्रसाद भी ने 'आत्मा की संकल्पारमक अनुभूति' को काव्य कहा है "विश्व का सम्बन्ध विवेक्षण विकल्प या विज्ञान से नहीं। वह एक अयमयी प्रय रचना है। यह परिभाषा कुछ अस्पष्ट सी है। इसका आशय यही प्रतीत होता है कि विज्ञान में किसी तत्त्व के वैकल्पिक पक्षों को उठाकर उसका विवेक्षण किया जाता है किन्तु काव्य में यम सत्य को उसके मूल वास्तव में सहसा ग्रहण कर लेने वाली मननशक्ति ही उपयोगिनी होती है। भाव्य यह है कि जीवन और सत्य का काव्य द्वारा प्रस्तुति रूप अपने समग्र सौन्दर्य में ही प्रतिभासित होता है। सुमित्रानन्दन पन्त ने काव्य को परिपूर्ण सचों की वाणी कहा है और महादेवी वर्मा ने कविता को 'कवि विवेक की भावनाओं का चित्रण कहा है जो 'इतना ठीक है कि उससे बड़ी भावनाओं किसी दूसरे के हृदय में आविर्भूत हो जाती हैं। हिन्दी काव्यशास्त्रियों के काव्य भक्षण का यही सक्षिप्त परिचय है।

विवेक्षण तथा उपसंहार

जैसा कि पहले बतलाया जा चुका है हिन्दी काव्यशास्त्रियों के काव्य भक्षण अधिकतर या तो अथ भी साहित्य से प्रभावित हैं या संस्कृत साहित्यशास्त्र के उत्तराधिकारी हैं। उनमें अपनी मौलिकता बहुत कम है। केवल कवन संग्राम ही कही-नही अपनी ही गई है। अथवा वस्तु तत्त्व पूर्णतः अनुकृत है। अथ भी काव्य शास्त्र की जो परिभाषायें ऊपर दी गई हैं यदि उनका विवेक्षणारमक अध्ययन किया जाय तो ज्ञात होगा कि उनमें इन तत्त्वों का उपादान किया गया है—(१) अनुकरण (२) उन्वोदय रचना (३) भाग्य और सत्य के संयोजन की रक्षा (४) आत्म वाक्य विचारों का संगीत से संयोजन (५) सुन्दरतम शब्दों का सुन्दरतम रूप (६) जीवन की आलोचना (७) मानव मानस का भूत तथा कलारमक अभिव्यञ्जन (८) अन्तर्दर्शन (९) अनुभूत भावों की पुनः सृष्टि और उनका दूसरों में संचारण। किन्तु ध्यान देने से प्रकट होगा कि ये कोई भी तत्त्व काव्य के वास्तविक स्वरूप को अभिव्यक्त नहीं करते और अधिकांश अभिव्यक्ति या प्रतिव्यक्ति से वृथित हैं। अनुकरण वाक्य वा एकमात्र व्यावर्तक भर्म नहीं है और न सभी काव्य अनुकरण प्रधान होते ही हैं। यह सत्य है कि कवि वस्तु का उपादान जनत् से ही करता है किन्तु उसे अनुकरण के ताव नजाना भी जरूरी पड़ती है। अतः यह लक्षण एक और प्रतिव्यक्ति है। दूसरी और अभिव्यक्ति। उन्वोदयता यह भी विशेषता है काव्य की नहीं। भाग्य और सत्य वा संयोजन इतर कलाओं में भी पाया जाता है। अतः इसे हम एकमात्र

काव्य का धर्म नहीं कह सकते । सुन्दरतम शब्दों का सुन्दरतम क्रम प्रत्येक लेखक का वाञ्छनीय तत्त्व है केवल काव्य का ही नहीं । दूसरी बात यह है कि इसमें काव्य के बाह्य रूप पर ही ध्यान दिया गया है, अन्तस्तत्त्व की इसमें उपेक्षा की गई है । जीवन की आलोचना, मानव मानस का मूल तथा कलात्मक अभिव्यञ्जन और अन्तर्दर्शन ये तत्त्व काव्य के एक देश को ही आवेष्टित करते हैं सम्पूर्ण क्षेत्र को आत्मसात् नहीं कर पाते । अनुभूत भावों की पुन सृष्टि और दूसरों में उनका मञ्चारण भारतीय रस सिद्धान्त की मान्यता के बहुत निकट आ जाता है । किन्तु उससे भी समस्त काव्य की व्याख्या नहीं होती । अनेकविध सूचित काव्य ऐसा है जिसकी रमात्मकता के द्वारा व्याख्या नहीं की जा सकती । इस प्रकार इन लक्षणों को पूर्ण नहीं कहा जा सकता ।

यदि भारतीय काव्य लक्षणों का विदलेपण किया जाय तो ये तत्त्व सामने आते हैं—(१) शब्द और अर्थ, (२) शब्दमात्र, (३) रीति, (४) ध्वनि, (५) वक्रोक्ति, (६) रम, (७) दोष रहित तथा गुणालंकारयुक्त शब्द और अर्थ, (८) रमणीयार्थ प्रतिपादक शब्द । इनमें शब्द और अर्थ तो बाह्य तत्त्व हैं जिनका उपादान प्रत्येक व्यवहर्ता को करना पड़ता है । अतः उन्हें काव्य का व्यावर्तक धर्म नहीं माना जा सकता और न ये लक्षण अव्याप्ति अतिव्याप्ति रहित हैं । रीति, ध्वनि, वक्रोक्ति और रस पारिभाषिक तथा व्याख्या सापेक्ष शब्द हैं । इनसे काव्य के किसी भी प्रकार के स्वरूप का अधिगम नहीं हो सकता । दूसरी बात यह है कि ये सिद्धान्त व्यापक भी नहीं हैं । रीति काव्य का बाह्य कलेवर मात्र है उसको काव्यात्मा के रूप में स्वीकार करना बौद्धों के समान शरीर को ही आत्मा कहना है, अलंकारों को जब शरीर का स्थान भी प्राप्त नहीं हो सकता तब उन्हें आत्मरूपता प्रदान करना तो और भी असंगत है । रस केवल अन्तस्तत्त्व है उसमें समस्त काव्य का बोध नहीं हो सकता । दूसरी बात यह भी है कि पारिभाषिक रूप में रम शृंगारादि को ही कहते हैं । उनसे भिन्न काव्य बहुत अधिक है जिसको काव्य न कहना किसी प्रकार भी उचित नहीं कहा जा सकता । वक्रोक्ति केवल कलागत सौन्दर्य में ही समाहित रहती है । कला सौन्दर्य मात्र को काव्य-स्वरूप बतलाना उचित नहीं कहा जा सकता । विशेषतः इसे आत्मतत्त्व बतलाना तो और भी ठीक नहीं है । यद्यपि ध्वनि-सम्प्रदाय-वादियों ने काव्य के समस्त क्षेत्र को आत्मसात् करने की चेष्टा की है तथापि उसको इतने व्यापक अर्थ में ग्रहण करना कुछ क्लिष्ट अवश्य है । इस प्रकार इन पारिभाषिक शब्दों से भी काव्यस्वरूप का ठीक बोध नहीं होता ।

शब्द और अर्थ के दोष रहित तथा गुण सहित विशेषण भी प्राप्त काम नहीं होते । इनसे उपादेयता का तारतम्य तो हो सकता है किन्तु स्वरूपतापत्ति उचित नहीं है । दोषों के होने से कोई अपनी सत्ता से वंचित हो जाय और गुणों के कारण सत्ता में आ जाय ऐसा अनुभव सिद्ध नहीं है । रमणीयार्थक प्रतिपादक शब्द को काव्य कहना अपेक्षाकृत अधिक उचित है क्योंकि इसमें रमणीयता के साथ शब्दार्थ सम्बन्ध और शब्द प्राधान्य सभी पर उचित संकेत कर दिया गया है ।

काव्य प्रयोजन

१. उद्देश्य
२. संस्कृत-साहित्य शास्त्र में काव्य प्रयोजन
३. संस्कृत काव्य शास्त्र की दृष्टि से प्रयोगों पर एक दृष्टि
४. पारम्परिक काव्य शास्त्र में प्रयोजन
५. कविपक्ष वैयक्तिक पक्ष
६. कविपक्ष प्रयोगों पर विचार
७. उपसंहार

उपक्रम

संस्कृत ग्रन्थकारों और विशेषतः शास्त्रीय ग्रन्थकारों की एक सामान्य परम्परा बन गई थी कि प्रस्तावना में बार-बारों का निर्वेद्य प्रकरण कर दिया जाता है—ग्रन्थ का विषय ग्रन्थ रचना का प्रयोजन ग्रन्थ का बहुत से सम्बन्धित और सम्बाध्यमान के प्रतिकारी। इसको अनुबन्ध अनुष्ठान की सजा भी जाती थी। किन्तु काव्यशास्त्र की रचना करने वाली को अपनी विविष्ट कृति के प्रयोगों के साथ काव्य के प्रयोजनों पर भी प्रकाश डालना पड़ता था। यह प्रवृत्ति हमें काव्यशास्त्र के प्रबोधन काष्ठ से ही दृष्टिगत आती है। फलतः ग्रन्थ विषयों के समान इस विषय में भी अनेक मत अलग-अलग मिले हैं और विशेषकों के सामने एक बहुत बड़ी विचार-प्रवृत्ति या जाती है जिसमें सौचित्य अनौचित्य का निर्णय अपरिहार्य हो जाता है। इसी प्रकार पारंपारिक तथा हिन्दी साहित्य में काव्य प्रयोजनों पर विस्तार से विचार किया गया है। अतः विभिन्न साहित्य शास्त्रीय ग्रन्थों में अभिव्यक्त अभिमत का परिचय देकर यहाँ उनके सौचित्य पर विचार किया जायेगा।

संस्कृत साहित्य शास्त्र में काव्य प्रयोजन

सर्वप्रथम हमारे सामने भरतमुनि का नाट्यशास्त्र आता है। यह नाट्य को विषय बनाकर प्रवृत्त हुआ है। अतः इसमें नाट्य प्रयोजनों की ही चर्चा है। किन्तु क्योंकि यहाँ बसकर नाट्य और काव्य दोनों शास्त्रों को एक कर दिया गया नाट्य के प्रमुख प्रतिपाद्य तत्त्व किसी न किसी रूप में काव्य में भी धवीकृत कर लिये गये और नाट्य शास्त्र में भी काव्य प्रवृत्तियों इत्यादि का उल्लेख पाया जाता है अतः

नाट्य प्रयोजनो को ही हम काव्य प्रयोजन भी कह सकते हैं। नाट्य शास्त्र में काव्य के निम्नलिखित प्रयोजन लिखे हैं —

धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम् ।

लोकोपदेशजननं नाट्यमेयाद्भविष्यति ॥

भरतमुनि ने इन प्रयोजनों में भौतिक प्रयोजनों का व्यापक रूप में उल्लेख किया है किन्तु ध्यान देने की बात यह है कि नाट्य और काव्य का सर्वप्रमुख प्रयोजन आनन्द साधना का इसमें उल्लेख नहीं है। साथ ही परमपुरुषार्थ मोक्ष-साधना का भी उल्लेख नहीं किया गया है। इससे भक्तिरस के परवर्ती आचार्यों के इस कथन में आशिक सत्य का प्रतिभास प्राप्त होता है कि मुनि ने केवल भौतिक रसों का ही उल्लेख किया है। उनका दृष्टिकोण मोक्ष-साधना को विषय बनाना नहीं था। किन्तु यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिए मोक्ष-साधना को नाट्य-प्रयोजनों में भरतमुनि ने भले ही स्वीकार न किया हो आनन्द साधना ही नाट्य का प्रमुख प्रयोजन है यह बात नाट्यशास्त्र से ही सिद्ध होती है। पहली बात तो यह है कि रसास्वाद का भरतमुनि ने विस्तारपूर्वक परिचय दिया है और 'हर्षादीश्चाधिगच्छन्ति' कहकर आनन्द साधना का सिद्धान्त स्वीकार किया है, साथ ही उन्होंने 'क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं दृश्यं च यद्भवेत्' कहकर 'क्रीडनीयक' को ही नाट्य का लक्ष्य बतलाया है जोकि आनन्दसाधना का ही एक सोपान अथवा उसका ही एक रूप है। उन्होंने दुःखार्त श्रमार्त इत्यादि के लिए नाट्य को विश्रामदायक बतलाया है।

भरतमुनि के बाद भामह ने काव्यप्रयोजनों को अधिक परिष्कृत रूप में प्रस्तुत किया। उनका कहना है कि अच्छे काव्य का भलीभाँति परिशीलन—'धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष में तथा कलाओं में निपुणता, कीर्ति और प्रीति को प्रदान करता है।' भामह ने चतुर्वर्ग का स्पष्ट उल्लेख किया है और कलाओं में निपुणता और प्रीति को प्रयोजनों में अन्तर्निविष्ट कर उन्हें अधिक व्यापक बना दिया है। इन प्रयोजनों में ऐहलौकिकता और पारलौकिकता दोनों पर दृष्टि रखी गई है और कर्ता तथा भोक्ता दोनों के लिए ये सामान्य रूप से लागू हो जाते हैं। मोक्ष को काव्य प्रयोजनों में गिनाकर दुःख से आत्यन्तिक उपरम तथा तज्जन्य परमाल्हादरूपता का समावेश हो जाता है। अर्थ से ऐहलौकिक सुख समृद्धि और काम से रागात्मक समृद्धि को काव्य का प्रयोजन सिद्ध किया गया है। इस प्रकार भामह के प्रयोजन पूर्ण भी है और व्यापक भी। दण्डी ने काव्य प्रयोजनों का तो उल्लेख नहीं किया है किन्तु बाणी के प्रयोजन अवश्य लिखे हैं जिन्हें हम अप्रत्यक्ष रूप में काव्य प्रयोजनों में भी सन्निविष्ट कर सकते हैं। इन्होंने शब्द ज्योति को सर्वव्यवहार प्रवर्तक तथा समस्त वस्तु प्रकाशक कहकर वाङ्मय की महिमा बतलाते हुए लिखा है कि—सामान्य दर्पण का स्वभाव यह होता है कि जब तक बिम्ब उसके समक्ष रहता है तभी तक दर्पण में प्रतिबिम्ब रूप में उसका प्रतिफलन होता है किन्तु यह वाङ्मयरूप दर्पण इतना विलक्षण है कि प्राचीन राजा लोगो के बिम्ब के समाप्त हो जाने पर भी काव्य दर्पण में उनका प्रतिबिम्ब

प्रतिफलित होता रहता है। एषी के टीकाकारों ने इसमें काव्य प्रयोजन की भूलक देखी है तथा यद्यो रसा को उपलक्षण मानकर इतर काव्यप्रयोजनों की भी व्याख्या की है।

वामन ने काव्य प्रयोजनों पर कर्ता की दृष्टि से विचार किया है। उनका कहना है कि काव्य के दो प्रयोजन हैं— एक तो उसका प्रयोजन है प्रीति प्रथवा प्रानन्द साधना और जोकि वृष्ट प्रयोजन कहा जा सकता है और दूसरा प्रयोजन है कीर्ति जो प्रदष्ट प्रयोजन है। वामन का आशय यही है कि कवि जब तक जीवित रहता है अपने काव्य से प्रानन्द का उपभोग करता है जोकि उसके लिए प्रत्यक्ष प्रयोजन है। मरने के बाद उसकी प्रमदकीर्ति भोक में विद्यमान रहती है जोकि उसके लिए एक प्रदष्ट प्रयोजन है। वामन का सूत्र इस प्रकार है—‘काव्य सद्दृष्टादृष्टार्थं प्रीति कीर्ति हेतुत्वात्’ (काव्यात्मकार सूत्र (१।१।५) किन्तु प्रीति रूपा प्रयोजन सङ्ख्य की दृष्टि से भी समझा जा सकता है और सङ्ख्य की दृष्टि से ही उसका उपादान अधिक संगत है। कवि भी सङ्ख्य के रूप में ही उसका उपभोग करता है।

वामन के बाद इतर ने काव्य प्रयोजनों पर कुछ अधिक विस्तार से प्रकाश डाला है। सारास रूप में कहा जा सकता है कि इतर की प्रथम दृष्टि से कवि पर ही है। कवि सरस काव्य रचना करके महापुरुषों के यश को कम्पात्त स्वामी बना देता है जो कि एक बहुत बड़ा उपकार है और उसका पुण्य फल निस्सन्देह कवि को प्राप्त होता है। इतना ही नहीं स्वयं भी उसका यश कम्पात्त स्वामी हो जाता है तथा उसे आनुपञ्जिक फल अनर्घोपघम यम प्राप्ति इत्यादि के रूप में भी प्राप्त होता है। वस्तुता जिस प्रकार समुद्र की मछियाँ बिन सकना असम्भव है उसी प्रकार इतर के मत में काव्य प्रयोजनों का परिपक्वन भी असंभव ही है। निस्सन्देह अग्य शास्त्रों का प्रयोजन बाभी का संस्कार करना है और बाभी के संस्कार का प्रयोजन काव्य रचना है। प्रानन्द वर्धन ने ध्वनि नित्यस्य का प्रयोजन माना है सङ्ख्य मन प्रीति जो कि काव्य का प्रयोजन भी हो सकता है। प्रानन्दवर्धन ने विगलित वेद्यान्तर प्रानन्द को सकल प्रयोजन मीमिषूत कहा है। इस प्रकार ये रसरसाद को सर्वमूर्धन्य प्रयोजन मानते हैं। ध्वनि वृत्त में कवि और सङ्ख्य दोनों की दृष्टि से प्रीति को ही प्रधान माना है। कवि को दो फल प्राप्त होते हैं—कीर्ति और प्रीति। कीर्ति से भी प्रीति का ही सम्पादन होता है। सङ्ख्य को व्युत्पत्ति और प्रीति को कीर्ति प्राप्त होती है। उनमें भी व्युत्पत्ति की अपेक्षा प्रीति ही प्रधान है। इसलिये आया सम्मित उपदेश को अधिक महत्त्व दिया गया है। प्रानन्द वर्धन की दृष्टि परिसीमक ५२ है कर्ता पर नहीं। किन्तु राजरोवर ने काव्य मीमांसा में दोनों पर दृष्टि रखी है। उनका कहना है कि कवि की बुद्धि प्रयत्न होती है वह उसी के प्रधान से रसिकों को प्रानन्द छरोवर में पोसे समझाता है जिससे उसकी कीर्ति प्रलय हो जाती है। आशय यह है कि राजरोवर के अनुसार

नाट्य प्रयोजनो को ही हम काव्य प्रयोजन भी कह सकते हैं। नाट्य शास्त्र में काव्य के निम्नलिखित प्रयोजन लिखे हैं —

धर्मं यशस्यमायुष्य हित वृद्धिविवर्धनम् ।

लोकोपदेशजनन नाट्यमेयाद्भविष्यति ॥

भरतमुनि ने इन प्रयोजनो में भौतिक प्रयोजनो का व्यापक रूप में उल्लेख किया है किन्तु ध्यान देने की बात यह है कि नाट्य और काव्य का सर्वप्रमुख प्रयोजन आनन्द साधना का इसमें उल्लेख नहीं है। साथ ही परमपुरुषार्थ मोक्ष-साधना का भी उल्लेख नहीं किया गया है। इससे भवितरस के परवर्ती आचार्यों के इस कथन में आशिक सत्य का प्रतिभास प्राप्त होता है कि मुनि ने केवल भौतिक रसो का ही उल्लेख किया है। उनका दृष्टिकोण मोक्ष-साधना को विषय बनाना नहीं था। किन्तु यहाँ पर यह ध्यान रखना चाहिए मोक्ष-साधना को नाट्य-प्रयोजनो में भरतमुनि ने भले ही स्वीकार न किया हो आनन्द साधना ही नाट्य का प्रमुख प्रयोजन है यह बात नाट्यशास्त्र से ही सिद्ध होती है। पहली बात तो यह है कि रसास्वाद का भरतमुनि ने विस्तारपूर्वक परिचय दिया है और हर्षादीशचाधिगच्छन्ति' कहकर आनन्द साधना का सिद्धान्त स्वीकार किया है, साथ ही उन्होंने 'क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्य दृश्य च यद्भवेत्' कहकर 'क्रीडनीयक' को ही नाट्य का लक्ष्य बतलाया है जोकि आनन्दसाधना का ही एक सोपान अथवा उसका ही एक रूप है। उन्होंने दुःखार्त श्रमार्त इत्यादि के लिए नाट्य को विश्रामदायक बतलाया है।

भरतमुनि के बाद भामह ने काव्यप्रयोजनो को अधिक परिष्कृत रूप में प्रस्तुत किया। उनका कहना है कि अच्छे काव्य का भलीभाँति परिशीलन—'धर्म, अर्थ काम और मोक्ष में तथा कलाओं में निपुणता, कीर्ति और प्रीति को प्रदान करता है।' भामह ने चतुर्वर्ग का स्पष्ट उल्लेख किया है और कलाओं में निपुणता और प्रीति को प्रयोजनो में अन्तर्निविष्ट कर उन्हें अधिक व्यापक बना दिया है। इन प्रयोजनो में ऐहलौकिकता और पारलौकिकता दोनों पर दृष्टि रखी गई है और कर्ता तथा भोक्ता दोनों के लिए ये सामान्य रूप से लागू हो जाते हैं। मोक्ष को काव्य प्रयोजनो में गिनाकर दुःख से आत्यन्तिक उपरम तथा तज्जन्य परमाल्हादरूपता का समावेश हो जाता है। अर्थ से ऐहलौकिक सुख समृद्धि और काम से रागात्मक समृद्धि को काव्य का प्रयोजन सिद्ध किया गया है। इस प्रकार भामह के प्रयोजन पूर्ण भी है और व्यापक भी। दण्डी ने काव्य प्रयोजनो का तो उल्लेख नहीं किया है किन्तु वाणी के प्रयोजन अवश्य लिखे हैं जिन्हें हम अप्रत्यक्ष रूप में काव्य प्रयोजनो में भी सन्निविष्ट कर सकते हैं। इन्होंने शब्द ज्योति को सर्वव्यवहार प्रवर्तक तथा समस्त वस्तु प्रकाशक कहकर वाङ्मय की महिमा बतलाते हुए लिखा है कि—सामान्य दर्पण का स्वभाव यह होता है कि जब तक बिम्ब उसके समक्ष रहता है तभी तक दर्पण में प्रतिबिम्ब रूप में उसका प्रतिफलन होता है किन्तु यह वाङ्मयरूप दर्पण इतना विलक्षण है कि प्राचीन राजा लोगो के बिम्ब के समाप्त हो जाने पर भी काव्य दर्पण में उनका प्रतिबिम्ब

कुत्तक ने इस प्रकार प्रयोजन बतसाया है व्यवहार परिज्ञान । यह प्रयोजन सम्भवतः कुत्तक ने इस प्रकार का समाधान करने के लिये कल्पित किया है कि यदि राजकुमार-बिहों को ही काव्य के माध्यम से विनये कहा जायेगा तो काव्य का क्षेत्र बहुत ही सीमित रह जायेगा । इस पर कुत्तक का कहना ॥ कि जब राजा इत्यादि महापुरुषों के चरित्र का विवेचन किया जाता है तब उनका पूरा बर्ण जिसमें छोटे से बड़े तक सभी राजपौजीबी सम्मिलित हैं आ जाता है । कवि सबके अपने-अपने कर्तव्य कर्मों का निर्माण कर उनके प्रोचित धर्मोचित की अभिव्यञ्जना करता है जिससे सभी उपजीवी व्यक्ति अपने-अपने कर्मों से प्रोचित का परिज्ञान कर लेते हैं और उन्हीं के अनुसार व्यवहार करते हुये राजा के प्रयोजन को सिद्ध करते हैं । इस प्रकार सब कर्मचारियों को भी उनके कर्तव्यों की चिन्ता मिल जाती है तो लोक मर्यादा सुरक्षित रहती है । यहाँ पर कुत्तक ने प्रोचित का विरोध दिया है 'नूतन' । इसका भास्य यह है कि प्रोचित सर्वदा एक ही नहीं रहता यह एक स्थिर सत्य नहीं है । इसमें परिस्थिति के अनुसार परिवर्तन होते रहते हैं । कवि सामयिक परिस्थितियों को देख कर और नवीन परिस्थेय का निर्माण कर उस विविष्ट परिस्थिति में प्रोचित के नवीन रूप का निर्माण करता है । पण्डितक अनेक परिस्थितियों में जब विभिन्न प्रकार के प्रोचितों का परिधीनन कर लेता है तब उसे विभिन्न स्थितियों में विभिन्न प्रकार के प्रोचितों का स्वयं निर्णय करने की पटुता प्राप्त हो जाती है और इस प्रकार लोक मर्यादा सुरक्षित बनी रहती है । यहाँ यह भी ध्यान रखना चाहिये कुत्तक की दृष्टि व्यापक है और वे लोक व्यवहार के क्षेत्र में अनेक वर्गों को सम्मिलित कर लेना चाहते हैं । उनका यह भी स्पष्ट मन्तव्य प्रतीत होता है कि यद्यपि काव्य में उपादान राजकीय चरित्र का ही किया जाता है जो अपने व्यावहारिक ज्ञान के क्षेत्र में सर्वसाधारण के लिये उपयोगी नहीं है तथापि सर्वसाधारण व्यक्ति राजकीय चरित्र से भी अपने ही क्षेत्र का उपवेश ग्रहण करता है ।

किन्तु चतुर्वर्ण उस प्राप्ति और व्यवहार ज्ञान का सिद्धान्त मानने पर एक बहुत बड़ी आपत्ति यह सामने आती है कि यदि काव्य का प्रयोजन यही है तो इसका भालम्ब तो परिधीनकों को समयांतर में भायेगा । उनकी तो वही रक्षा होनी जो एक स्वल्प व्यक्ति की होती है जिसका उद्देश्य मन्त्रिण्य के मुख के लिए वैसे इच्छुं करना होता है और यह सर्वथा सदिग्ध रहता है कि उसे कभी मन्त्रिण्य में मुख मिल भी सकेगा या नहीं । प्रायः काव्य से चतुर्वर्ण में व्युत्पत्ति प्राप्त की जाती है और व्यवहार का ज्ञान प्राप्त किया जाता है जिससे मन्त्रिण्य में वैयाधर धाने पर उचित व्यवहार करके सफलता प्राप्त की जाय और उस सफलता का भालम्ब लिया जाय किन्तु मन्त्रिण्य की प्राप्ति पर विश्वास वर्तमान में भालम्ब नहीं है सकल ब्रह्मलिये कुत्तक ने एक हीचय प्रयोजन और बतसाया है 'जो लोग काव्य सत्य से परिचित हैं उनके हृदय में काव्या-मृत रस से एक ऐसा चमत्कार उत्पन्न किया जाता है जिसकी तुलना में चतुर्वर्ण पद प्राप्ति अन्य भालम्ब भी बड़ा नहीं हो सकता । भास्य यह है कि चतुर्वर्ण की व्युत्पत्ति

सहृदय की दृष्टि से काव्य का प्रयोजन है आनन्द की प्राप्ति और कवि की दृष्टि से उसका प्रयोजन है अक्षय कीर्ति ।

कुन्तक काव्य शास्त्र के प्रमुख व्याख्याताओं और मौलिक चिन्तकों में एक हैं । उन्होंने काव्य के तीन प्रयोजन बतलाये हैं—(१) चतुर्वर्ग फल प्राप्ति, (२) व्यवहार ज्ञान और (३) लोकोत्तर आनन्द की उपलब्धि । उनका कहना है कि यद्यपि चतुर्वर्ग फल प्राप्ति अन्य शास्त्रों से भी हो सकती है, किन्तु काव्य में एक अन्तर यह है कि जिन अभिजात वंशीय राजकुमारादिकों की बुद्धि अत्यन्त कोमल होती है वे शास्त्र के कठिन विधानों से उतने लाभान्वित नहीं हो सकते । अतः उनके लिये किसी सुकुमार साधन की अपेक्षा होती है, वह सिद्धि काव्य से ही हो सकती है यही बात कुन्तक के पहले खंड ने भी कही थी—‘इसमें सन्देह नहीं कि चतुर्वर्ग अवबोध शीघ्रता तथा सरलता से काव्य के द्वारा ही सम्भव है । यद्यपि धर्मादि शास्त्रों से भी चतुर्वर्ग की प्राप्ति हो सकती है । किन्तु वे शास्त्र नीरस होते हैं । अतएव उनसे त्रास ही उत्पन्न होता है । उनसे व्युत्पत्ति उतनी सरल नहीं है ।’

चतुर्वर्ग के अवगम के विषय में कुन्तक के विवेचन में जो दूसरी बात ध्यान देने योग्य यह है कि कुन्तक ने सर्वसाधारण की नहीं राजकुमारों इत्यादि की चतुर्वर्ग फल प्राप्ति का प्रतिपादन किया है । इसके लिये कारिका में ‘अभिजात’ शब्द का प्रयोग किया गया है । अभिजात वे होते हैं जिनकी शिक्षा दीक्षा उदारता पूर्वक सम्पन्न हुई होती है । ये ऐसे वातावरण में रहते हैं कि इनको परिश्रम से भय लगता है और आमोद प्रमोद में ही जीवन निर्वाह करना इनको प्रिय होता है । अतएव इनके लिये धर्म शास्त्रादि की व्यवस्था अधिक उपयोगिनी सिद्ध नहीं हो सकती । इनके लिये किसी सरल उपाय की अपेक्षा होती है । वह सरल उपाय काव्य के अतिरिक्त और कोई नहीं हो सकता । वस्तुतः इन राजकुमारादिकों को धर्मादि शास्त्रों में विष्णात बनाना अत्यन्त उपयोगी होता है । क्योंकि ये राजकुमार सत्ताधारी होते हैं और प्रजा का नियमन तथा व्यवस्थापन इनके ही हाथ में होता है । यदि इनको उदार शिक्षा देकर धर्मादि पुरुषार्थों में निष्णात न बनाया जाय तो ये जगत् की सारी व्यवस्था को ही उच्छिन्न कर डालें । जब ये प्रशिक्षित होकर जगत् के व्यवहार में प्रवृत्त होते हैं जो केवल व्यक्तिगत रूप से ही उपयोगी नहीं होता समस्त प्रजा भी इनके माध्यम से चतुर्वर्ग का परिज्ञान प्राप्त कर लेती है । कुन्तक का राजकुमारों के विषय में यह विवेचन आज भले ही हमें विचित्र जान पड़े, किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि राजतन्त्र के दिनों में जब कि राज सत्ता परम्परागत रूप में आती थी राजकुमार ही उत्तराधिकारी बन कर प्रजा का नियमन करते थे । आज इस प्रयोजन में केवल इतना संशोधन किया जा सकता है कि केवल राजकुमार ही विनय नहीं होते, सर्वसाधारण को विनय के उपदेश देना आवश्यक हो गया है । ऐसी दशा में काव्य का महत्त्व भी बढ़ गया है और उपयोगिता का क्षेत्र भी उस समय की अपेक्षा अब अधिक हो गया है । यहाँ सारांश यही है कि चतुर्वर्ग की व्युत्पत्ति काव्य से सरलता तथा शीघ्रता पूर्वक होती है ।

रीतिकाम में अधिकांश ऐसे ही कवि हुये हैं। (३) व्यवहार ज्ञान काव्य का ठीक-प्रयोग है। महाकाव्यों के अनुधीन से सहृदयों को राजा इत्यादि के ही नहीं मंत्री गुरु इत्यादि के भी धीर सामान्यतया पिता पुत्र इत्यादि पारिवारिक सम्बन्धियों के भी उचित व्यवहार का ज्ञान हो जाता है। काव्य से माधुम पड़ जाता है कि हम के समान व्यवहार करना चाहिये। राजण के समान नहीं। (४) अकस्मात् का नाश काव्य का जीया प्रयोजन है। काव्य को पहले से अनेक अकस्मातों का नाश हो जाता है। आज अनेक व्यक्ति रामचरितमानस दुर्गापाठ पुरुष प्रबन्ध साह्य इत्यादि का पाठ अपने अकस्मात् का नाश करने के लिए किया करते हैं। कहा जाता है कि मयूर एक नामक सूर्य स्त्री से मयूर कवि का कुल निवारण हो गया था। धीर भक्तप्रमत्तोत्त से मानसुम का बन्धन कूट गया था। तारादेवी स्तोत्रसे काश्मीर नरेश के बन्धियों की मुक्ति मिली थी। (५) काव्य के सभी प्रयोगों में सरसीर प्रयोजन है 'सद्यः पर निवृत्ति' अर्थात् काव्य को पढ़ते ही एक दम पर शान्ति की प्राप्ति हो जाती है। इसी को हम आनन्द की सिद्धि अथवा रक्षास्वायत्त अथवा आत्मानन्दोपलब्धि कह सकते हैं। इस आनन्द में धीर विषयोपभोग अथवा आनन्द में एक बहुत बड़ा अन्तर पड़ है कि विषयोपभोग से प्राप्त होने वाले आनन्द में विषयो का विषेय बना रहता है जबकि काव्य से प्राप्त होने वाले आनन्द में विश्व के समस्त आने योग्य धीर अनुभव करने योग्य पदार्थ दृष्टि से शोभित हो जाते हैं। अन्य प्रकार के ज्ञानों धीर अनुभवों में विषय धीर विषयी दोनों दृष्टि के सामने रहते हैं किन्तु काव्य का आनन्द एक ऐसा आनन्द है जिसमें सारे ससार का आभास समाप्त हो जाता है। कविता जब अपना पूर्ण प्रभाव प्रकट करती है उस समय मित्त मित्त रसी के अनुकूल ऐसे व्यापार या क्रिया की अभिवृद्धि होती है जिसमें सब धीर अर्थ दोनों पीन हो जाते हैं धीर आनन्द मात्र ही खेप रह जाता है। (६) कातासम्मित उपदेश काव्य का अन्यतम प्रयोजन है। उपदेश तीन प्रकार के होते हैं। (अ) प्रमुखसम्मित उपदेश—यह उपदेश राजाओं के आदेश के समान होता है। इसमें शब्द की प्रधानता होती है। इस उपदेश की अ भी में बेबाकि शास्त्रों के उपदेश आते हैं। जिस प्रकार राजाओं का आदेश मानना अनिवार्य होता है धीर उसके न मानने पर राजदण्ड सहन करना पड़ता है उसी प्रकार बेबाकि अर्थ शास्त्रों की आज्ञा भी अनिवार्य होती है धीर उनके न मानने पर भी प्रायश्चित्त रूप दण्ड सहन करना पड़ता है। (आ) सुहृत्सम्मित उपदेश—यह उपदेश मित्रों के परामर्श के समान होता है। इसमें अर्थ की प्रधानता होती है। इस उपदेश की अ भी में पुराण इतिहास बर्णन इत्यादि के उपदेश आते हैं। जिस प्रकार मित्र अपनी बात मनाने के लिए तर्क उपस्थित करता है धीर यह बतसाता है कि ऐसा करने से ऐसा होता है। अतएव ऐसा करना चाहिये। इसी प्रकार पुराण इतिहास इत्यादि के उपदेश भी सकारण होते हैं। (इ) कान्ता सम्मित उपदेश—इस उपदेश में रस की प्रधानता होती है। काव्य का उपदेश इसी अ भी में आता है। जिस प्रकार कान्ता हृदय पर जो प्रभाव जमाती है वह अनुसन्ध होता है, राजाओं के प्रतिपुत्र आनन्दोत्त

से कालांतर में उसके उपयोग से जो आह्लाद प्राप्त होता है वह काव्य की एक मात्र विशेषता नहीं है। यह दूसरी बात है कि काव्य से वह व्युत्पत्ति कुछ सरलता से हो जाती है किन्तु धर्मादि शास्त्रों से भी व्युत्पत्ति तो होती ही है। किन्तु इन सबसे बड़ा काव्य प्रयोजन यह है कि अन्य शास्त्रों का अध्ययन अनेक दोषों और कठिनाइयों से भरा रहता है जिसमें एक नीरसता होती है किन्तु काव्य में उसके परिशीलन काल में ही परिशीलक के अन्तःकरण में एक अभूतपूर्व आह्लाद का सञ्चार होता है जिसकी तुलना में लौकिक सफलता इत्यादि से प्राप्त आनन्द भी फीके पड़ जाते हैं। कुन्तक का कहना है कि 'शास्त्र कटु औषधि के समान अविद्या रूपी व्याधि को नष्ट करने वाला होता है जबकि काव्य आह्लाददायक अमृत के समान अज्ञान रूपी रोग को दूर कर देता है। इस प्रकार कुन्तक का निष्कर्ष यह है कि 'काव्य व्युत्पत्ति के प्रयोग के अवसर पर सफलता मिल जाने पर तत्ता आस्वादन के अवसर पर तत्काल आनन्द देने वाला होता है।'

कुन्तक ने उक्त तीन प्रयोजन माने हैं, किन्तु धनञ्जय ने कतिपय ऐसे आलोचकों की ओर संकेत किया है जो आनन्द साधना को काव्य का प्रयोजन न मानकर केवल व्युत्पत्ति को ही काव्य का प्रयोजन मानते हैं। ऐसे आलोचकों को सहन करने के लिये धनञ्जय तैयार नहीं हैं—

आनन्दनिष्पन्निषु, रूपकेषु व्युत्पत्तिमात्रं फलमल्पबुद्धिः ।

योऽपीति हासादिवदाह साधुस्तस्मै नमः स्वादुपराड्मुखाय ॥

अर्थात् 'रूपक (विशेष रूप से नाट्य और सामान्य रूप से काव्य) तो आनन्द का प्रवाह बहाने वाले होते हैं, किन्तु कतिपय मूर्ख लोग उसका फल इतिहास इत्यादि के समान केवल व्युत्पत्ति को ही मानते हैं। वे लोग आस्वादन की प्रक्रिया से पराङ्मुख हैं। वे उसको समझते ही नहीं। ऐसे लोगों को हम दूर से ही नमस्कार करते हैं।

मम्मट का काव्यशास्त्र में अन्यतम स्थान है। उन्होंने काव्य प्रयोजनों का व्यापक रूप में उल्लेख किया है—

‘काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारं विदेशिवेतरक्षतये ।

सद्यः परनिर्वृतये कान्तासमिततयोपदेशयुजे ॥

मम्मट का यह प्रयोजन-परिगणन प्राचीन काव्य शास्त्रियों की मान्यताओं का निष्कर्षार्थ है। इसके अनुसार काव्य प्रयोजन ये हैं—(१) काव्य से यश की प्राप्ति होती है। कहा ही जाता है कि स्वर्ग जाने पर भी कवियों का कमनीय काव्य-कलेवर जरा मरण रहित होकर निरन्तर विश्व में विराजमान रहता है। कालिदास तुलसीदास प्रभृति महा कवि गण इसका प्रत्यक्ष प्रमाण हैं। (२) धनकी प्राप्ति काव्य का दूसरा प्रयोजन है। कहा जाता है कि धावक नामक किसी कवि ने महाराज हर्ष के नाम से रत्नादली नाटिका की रचना कर हर्ष से बहुत अधिक धन प्राप्त किया था। इसी प्रकार राजदरबारों में रहकर अनेक कवियों ने असंख्य धन प्राप्त किया। हिन्दी के

रीतिकाल में अधिकोक्ष ऐसे ही कवि हुये हैं। (३) व्यवहार ज्ञान काव्य का ठीक-प्रयोजन है। महाकाव्यों के धनुषीमम से सहस्रों को राजा इत्यादि के ही नहीं मन्त्री गुह इत्यादि के भी और सामान्यतया पिता पुत्र इत्यादि पारिवारिक सम्बन्धियों के भी उचित व्यवहार का ज्ञान हो जाता है। काव्य से मासूम पड़ जाता है कि राम के समान व्यवहार करना चाहिये रावण के समान नहीं। (४) अकस्मात् का नाश काव्य का जीया प्रयोजन है। काव्य को पढ़ने से अनेक अकस्मातों का नाश हो जाता है। आज अनेक व्यक्ति रामचरितमानस दुर्गापाठ गुरु ग्रन्थ साहब इत्यादि का पाठ अपने अकस्मात् का नाश करने के लिए किया करते हैं। कहा जाता है कि मयूर छतक नामक मूर्ख स्तोत्र से मयूर कवि का कुष्ठ निवारण हो गया था और मत्स्यमरजोत् से मानसुग का बचन छूट गया था। तारादेवी स्तोत्रसे काश्मीर नरेश के बन्धियों को मुक्ति मिली थी। (५) काव्य के सभी प्रयोजनों में सरसीर प्रयोजन है 'सद्य पर निवृत्ति' अर्थात् काव्य को पढ़ते ही एक क्षण परा ज्ञान्ति की प्राप्ति हो जाती है। इसी को हम ध्यानत्व की सिद्धि अथवा रसास्वादन अन्य ध्यातमानत्वोपसन्नि कह सकते हैं। इस ध्यानत्व में और विषयोपभोग अन्य ध्यानत्व में एक बहुत बड़ा अन्तर यह है कि विषयोपभोग से प्राप्त होने वाले ध्यानत्व में विषयों का विवेक बना रहता है जबकि काव्य से प्राप्त होने वाले ध्यानत्व में विषय के समस्त जानने योग्य और अनुभव करने योग्य पदार्थ दृष्टि से ओझल हो जाते हैं। अन्य प्रकार के ज्ञानों और अनुभवों में विषय और विषयी दोनों दृष्टि के सामने रहते हैं किन्तु काव्य का ध्यानत्व एक ऐसा ध्यानत्व है जिसमें सारे संसार का आभास समाप्त हो जाता है। कविता जब अपना पूर्ण प्रभाव प्रकट करती है उस समय भिन्न-भिन्न रसों के अनुकूल ऐसे व्यापार या क्रिया की अनिवृत्ति होती है जिसमें सब और धर्म दोनों गीय हो जाते हैं और ध्यानत्व मात्र ही सेव रह जाता है। (६) कातासम्मित उपदेश काव्य का अन्यतम प्रयोजन है। उपदेश तीन प्रकार के होते हैं। (अ) प्रमुखसम्मित उपदेश—यह उपदेश राजाओं के आदेश के समान होता है। इसमें सब की प्रभावता होती है। इस उपदेश की ओपी में विवादि शास्त्रों के उपदेश आते हैं। जिस प्रकार राजाओं का आदेश मानना अनिवार्य होता है और उसके न मानने पर राजदण्ड सहन करना पड़ता है उसी प्रकार वैदादि धर्म शास्त्रों की आज्ञा भी अनिवार्य होती है और उनके न मानने पर भी प्रायश्चित्त रूप दण्ड सहन करना पड़ता है। (आ) सुहृत्सम्मित उपदेश—यह उपदेश मित्रों के परामर्श के समान होता है। इसमें धर्म की प्रभावता होती है। इस उपदेश की ओपी में पुराण इतिहास वर्णन इत्यादि के उपदेश आते हैं। जिस प्रकार मित्र अपनी बात मनाने के लिए ठर्क उपस्थित करता है और यह बतलाता है कि ऐसा करने से ऐसा होता है। अतएव ऐसा करना चाहिये। उसी प्रकार पुराण इतिहास इत्यादि के उपदेश भी सकारण होते हैं। (इ) कान्ता सम्मित उपदेश—इस उपदेश में रस की प्रभावता होती है। काव्य का उपदेश इसी ओपी में आता है। जिस प्रकार कान्ता हृदय पर जो प्रभाव जमाती है वह अनुस्मरण होता है, राजाज्ञा के प्रतिपूज्य आन्वोसन

किया जा सकता है, मित्र की सम्मति टाली जा सकती है किन्तु प्रेयसी के प्रणय क अवमानना सर्वथा अशक्य है उसी प्रकार वेदादि शास्त्रों के उपदेश के प्रति विमुख हुआ जा सकता है किन्तु काव्य परिशीलन से जो प्रभाव आत्मा पर अंकित हो जाता है वह सर्वथा अटल होता है, उसके प्रतिकूल जाना मनुष्य की शक्ति के बाहर है। शब्द और अर्थ गौण होते हैं और रस प्रधान होता है। रस प्रवण कविता की रचना ही कवि का कर्म है जो समस्त वस्तुओं का इस रूप में चित्रण करता है जो साधारण व्यक्ति की पहुँच के बाहर होता है। यह कवियों और सहृदयों दोनों को योग्यतानुसार कान्ता के उपदेश के समान हृदयों में कोमल भावनाओं को जाग्रत करते हुये प्रभावित करता है। यही कारण है कि कविता का अध्ययन और उन्नयन करना मनुष्य का कर्त्तव्य है। इन प्रयोजनों में यश और अर्थ कवि के लिये प्रयोजनीय है, व्यवहार ज्ञान सद्य पर निर्वृत्ति और कान्ता सम्मित उपदेश सहृदय के लिये हैं तथा अकल्याण का नाश दोनों की दृष्टि से रखे गये हैं।

हेमचन्द्र ने मम्मट के प्रयोजनों को ही संक्षेप में इस प्रकार रख दिया है। उनके अनुसार—‘काव्यमानन्दाय, यशसे, कान्तातुल्यतयोपदेशायच’ अर्थात् काव्य आनन्द के लिये, यश के लिये और कान्तातुल्य उपदेश के लिये होता है। यहाँ पर आनन्द सर्वप्रयोजन मौलिभूत है और कवि तथा सहृदय दोनों के लिये प्रयोज्य है। यश केवल कवियों का प्रयोजन है और कान्तातुल्य उपदेश केवल सहृदयों के लिये है। विश्वनाथ ने भामह की प्रयोजन-कारिका को संक्षिप्त करके कह दिया है कि ‘मन्द बुद्धि वालों को भी चतुर्वर्ग फल प्राप्ति काव्य से ही सुखपूर्वक हो सकती है।’ संस्कृत काव्यशास्त्र की दृष्टि से काव्य प्रयोजनों का यही संक्षिप्त परिचय है।

संस्कृत काव्यशास्त्र की दृष्टि से प्रयोजनों पर एक समीक्षा दृष्टि

इस विषय में संस्कृत के सम्भवत सभी आचार्य एकमत हैं कि आनन्दानुभूति काव्य का सर्वप्रमुख प्रयोजन है। यह प्रयोजन प्रमुख रूप से सहृदय सम्बद्ध है इस विषय में भी दो मत नहीं हैं। किन्तु इसको कवि से सम्बद्ध किया जा सकता है या नहीं यह एक विचारणीय प्रश्न है। इस विषय में मम्मट ने तो कुछ कहा ही नहीं है। हेमचन्द्र ने कवि की रसानुभूति मानी है। वस्तुतः कवि रसास्वादन के अवसर पर सामाजिक के समान ही होता है। चाहे वह काव्य रचना कर रहा हो अथवा कालान्तर में अपनी ही रचना को पढ़ रहा हो दोनों अवस्थाओं में उसे रसानुभूति सहज सम्भव है। जिस समय कवि परम्परागत वृत्त को लेकर कविता करता है उस समय यदि उसके हृदय का रागात्मक सम्बन्ध उस वृत्त से नहीं है तो कविता उच्च-कोटि की हो ही नहीं सकती। दोनों प्रकार की कविता के समझने के लिये तुलसी और केशव को उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। एक का कथापुरुष राम से रागात्मक सम्बन्ध है दूसरे का नहीं और इसीलिये दोनों की रचनाओं में पर्याप्त वैपश्य है। जहाँ कल्पित वृत्त को काव्य का विषय बनाया जाता है वहाँ भी कोई कठिनाई नहीं है। कवि जब तक अनुभूति की दीप्तता से आयायित होकर

प्रतीकों की कल्पना नहीं करेगा वही ये प्रतीक निर्जीव हो जाये। जब ऐसे स्पष्ट रूप रह जाते हैं वही कविवर बास्मीकि के समाग प्रत्यक्ष बृत्त काव्य प्ररक होता है। वही कवि सीकिक भावना से प्रवाहित होता है जो जब तर काव्य में नहीं धाई होती है। वही भी किसी न किसी रूप में कवि का नायात्म्य अपेक्षित ही होता है। मान लीजिये किसी को पुन शोक का तीव्र रूप में अनुभव हो रहा है तो उसका उस समय भाव बनाने लगता सर्वथा असम्भव है। इसीलिये अभिनवगुप्त ने कहा है कि शोकार्त कभी स्तोत्र नहीं बनाने लगता। जब वह प्रत्यक्ष भाव उदात्तता धारण कर सहानुभूति के रूप में परिणत हो जायेगा तभी काव्य प्रवृत्ति होगी। यह दूसरी बात है कि कवि का प्रथम अनुभव उसमें सीधता ला दे। प्रायः यह है कि कवि की दृष्टि से भी प्रान्त साधना एक प्रयोजन हो सकती है। दूसरे प्रयोजनों में कान्तामन्त्रित उपदेश ही मुख्य रूप से धामने आता है और इसमें सन्देह भी नहीं है कि काव्य में राष्ट्र निर्माण की शक्ति सर्वाधिक रूप में विद्यमान है। काव्य प्रयोजन गीत है और शास्त्रों में उनका उत्तमोत्तम अधिक महत्त्व नहीं रखता है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में काव्य प्रयोजन

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में प्लेटो का नाम सबसे पहले लिया जाता है। इन्होंने अपने 'रिपब्लिक' में कवियों के निष्कासन की बात कही है और कवियों पर आरोप लगाया है कि ये ईश्वर की असफल कृति जगत् का असफल अनुकरण किया करते हैं। इस प्रकार इनकी कृति सत्य से दूरी दूर होती है। दूसरा आरोप यह है कि कविता मन को अत्यधिक मोह लेती है इससे जागू का सा प्रभाव होता है। स्कॉट वेम्स के अनुसार यदि हम आरोपी की संगति व्यावस्तुति में लवाई जाय तो सिद्ध होगा कि प्लेटो काव्य का प्रयोजन मानता है मूल तथा वास्तविक रूप का अनुसन्धान करना। प्रायः यह है कि सृष्टि रचना के पहले सृष्टा एक धारणा रूप की कल्पना कर लेता है और उसे अपनी कृति सृष्टि में स्वरूप प्रदान करता है। किन्तु कोई भी कृति पूरा सफल नहीं होती। हम सब में जिस प्रस में कुछ न कुछ कमियाँ अवश्य हैं उसी संघ में परमात्मा असफल हुआ है। कवि इसी असफल कृति का अनुकरण करता है और कुछ न कुछ और असफल होकर सत्य को दूरी दूर बना देता है। इसका प्रायः यह है कि प्लेटो के मत में सफल काव्य नहीं हो सकता है जिसमें कवि कल्पना द्वारा उस मूल का प्रत्यक्ष कर उसे पाठकों के सामने रख देता है। इसी प्रकार जब वह काव्य पर जागू के समान मोहित कर देने का आरोप लगाता है तब यह उसकी काव्य सत्य की स्वकारोक्षित ही समझी जानी चाहिये। प्रायः यह है कि प्लेटो के मत में काव्य का प्रयोजन है धारणा सृष्टि की रचना का अनुसन्धान करना और काव्य को इतना मनोमोहक तथा प्रभावशाली बना देना जिससे पाठक प्रात्य विस्तृति के धारण में उसके अनुसार ही धारण करने के लिये बाध्य हो सके। कहा जा सकता है कि यदि प्लेटो के मत की इस रूप में व्याख्या की जाय तो वह भारतीय मनीषियों के विचार से अधिक व्यवहित सिद्ध नहीं होगा।

किया जा सकता है, मित्र की सम्मति टाली जा सकती है किन्तु प्रेमी के प्रणय का अवमानना सर्वथा अशक्य है उसी प्रकार वेदादि शास्त्रों के उपदेश के प्रति विमुख हुमा जा सकता है किन्तु काव्य परितोषन में जो प्रभाव आत्मा पर प्रकट हो जाता है वह सर्वथा अटल होता है, उसके प्रतिगूढ जाना मनुष्य की दमन के बाहर है। शब्द और अर्थ गौण होते हैं और रस प्रधान होता है। रस प्रवण कविता की रचना ही कवि का कर्म है जो ममस्त वस्तुओं का उस रूप में चित्रण करता है जो साधारण व्यक्ति की पहुँच के बाहर होता है। यह कवियों और महद्दयों दोनों को योग्यतानुसार गान्ता के उपदेश के समान हृदयों में कोमल भावनाओं को जाग्रत करते हुये प्रभावित करता है। यही कारण है कि कविता का अध्ययन और उन्नयन करना मनुष्य का कर्त्तव्य है। इन प्रयोजनों में यश और अर्थ कवि के लिये प्रयोजनीय है, व्यवहार ज्ञान मग्य पर निर्वृत्ति और कान्ता सम्मित उपदेश महद्दय के लिये हैं तथा अकल्याण का नाश दोनों की दृष्टि से रक्ते गये हैं।

हेमचन्द्र ने मम्मट के प्रयोजनों को ही मध्ये में इस प्रकार रस दिया है। उनके अनुसार—‘काव्यमानन्दाय, यशसे, कान्तातुल्यतथोपदेशायच’ अर्थात् काव्य आनन्द के लिये, यश के लिये और कान्तातुल्य उपदेश के लिये होता है। यहाँ पर आनन्द सर्वप्रयोजन मोलिभूत है और कवि, तथा महद्दय दोनों के लिये प्रयोज्य है। यश केवल कवियों का प्रयोजन है और कान्तातुल्य उपदेश केवल महद्दयों के लिये है। विश्वनाथ ने भामह की प्रयोजन-कारिका को मक्षिप्त करके कह दिया है कि ‘मन्द बुद्धि वालों को भी चतुर्वर्ग फल प्राप्ति काव्य में ही सुखपूर्वक हो सकती है।’ मस्कृत काव्यशास्त्र की दृष्टि से काव्य प्रयोजनों का यही सक्षिप्त परिचय है।

संस्कृत काव्यशास्त्र की दृष्टि से प्रयोजनों पर एक समीक्षा दृष्टि

इस विषय में संस्कृत के सम्भवत सभी आचार्य एकमत हैं कि आनन्दानुभूति काव्य का सर्वप्रमुख प्रयोजन है। यह प्रयोजन प्रमुख रूप से सहृदय सम्बद्ध है इस विषय में भी दो मत नहीं हैं। किन्तु इसको कवि से सम्बद्ध किया जा सकता है या नहीं यह एक विचारणीय प्रश्न है। इस विषय में मम्मट ने तो कुछ कहा ही नहीं है। हेमचन्द्र ने कवि की रसानुभूति मानी है। वस्तुतः कवि रसास्वादन के अवसर पर सामाजिक के समान ही होता है। चाहे वह काव्य रचना कर रहा हो अथवा कालान्तर में अपनी ही रचना को पढ़ रहा हो दोनों अवस्थाओं में उसे रसानुभूति सहज सम्भव है। जिस समय कवि परम्परागत वृत्त को लेकर कविता करता है उस समय यदि उसके हृदय का रागात्मक सम्बन्ध उस वृत्त से नहीं है तो कविता उच्छ-कोटि की हो ही नहीं सकती। दोनों प्रकार की कविता के सम्भन्ध के लिये तुलसी और केशव की उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। एक का कथापुरुष राम से रागात्मक सम्बन्ध है दूसरे का नहीं और इसीलिये दोनों की रचनाओं में पर्याप्त वैपम्य है। जहाँ कल्पित वृत्त को काव्य का विषय बनाया जाता है वहाँ भी कोई कठिनाई नहीं है। कवि जब तक अनुभूति की तीव्रता से आध्यायित होकर

जान ब्राइडेन का कहना है कि 'कविता का यदि एक मात्र मही तो कम से कम प्रथम उद्देश्य आनन्द देना है। शिक्षा को स्वीकार किया जा सकता है किन्तु उसका स्थान बाद में ही आता है क्योंकि कविता आनन्द लेकर ही शिक्षा दे सकती है। यह सत्य है कि कवि का काम है अनुकरण करना किन्तु आत्मा को प्रभावित करना भावना को जगाना और सर्वाधिक रूप में प्रशंसा प्राप्त करना केवल सामान्य अनुकरण का ही काम नहीं हो सकता। कामेरिज का भी विचार है कि कविता रचना की वह विधा है जिसका उद्देश्य विज्ञान के प्रतिबुद्ध सत्य का उद्घाटन करना नहीं बल्कि आनन्द देना है। जे ह्यूज का कहना है कविता का उद्देश्य आनन्द तथा आनन्दोत्पत्ति है। जानसन का कहना है कि कविता एक वह तत्त्व है जो आनन्द और सत्य को एक में जोड़ता है।

जी एस सीबिस ने कहा है कि कविता का उद्देश्य नैतिक शिक्षा देना नहीं है किन्तु नैतिक उत्कर्ष प्रदान करना है। इसका सत्य सिद्धांत शिक्षा नहीं बल्कि सिद्धान्तों के प्रति प्रेरणा प्रदान करना है। रबीन्द्रनाथ ठाकुर ने कविता का प्रथम उद्देश्य माना है व्यक्ति-त्व का अभिव्यञ्जन। भगवान् राम का कहना है कि कला अथवा कलात्मक जिया घीमठा वह जिया घीमठा है जो जगत् बूझ कर रस को उद्गीष्ट करे की चेष्टा करती है या उसे उद्गीष्ट करती है। रस का अर्थ है बसंत के मस्तिष्क में सहानुभूति पूज आनन्द का संसार करना। आचार्य युक्त का कहना है कि कविता वह साधन है जिसके द्वारा वेप मृष्टि के साथ मनुष्य के आंतरिक सम्बन्ध की रक्षा और निर्वाह होता है। लार्ड मैकासे का कहना है कि 'कविता तो हमारा अभिप्राय दर्शने की एक रूप में योजना करना है जो वस्तुता के अन्तर्गत इन्द्र ज्ञान की मृष्टि करे है। यह दर्शने के माध्यम से उत्पन्न ऐसी ही जगत् है जैसी विचारर रसों के माध्यम से जिया करता है। रचित कविता को वस्तुता के माध्यम से एक अभिव्यक्ति मानते हैं जो अभिव्यक्ति मनोवृत्तियों के लिये अभिव्यक्ति भूमिका प्रस्तुत किया करती है।

टास्मटाय आलोचकों में मुख्य स्थान पर अविच्छिन्न आलोचकों में एक हैं। उन्होंने आनन्द गायना के मुख्य लक्ष्य का प्रतिपेक्ष स्पष्ट दर्शने में किया है। इनका कहना है कि जगत् कोई आनन्द बाधक वस्तुओं की उद्घाटन नहीं है और उनके अधिक यह कोई आनन्द नहीं है। किन्तु इनका उद्देश्य आनन्द को मानव में प्रदान करना है। उनको एक ही मानना में संयुक्त करना है। इन प्रकार यह स्पष्ट और मानवता दोनों के सम्मान तथा उन्नति के लिये एक अभिव्यक्ति तरंग है। माथी जी ने भी टास्मटाय के स्वर में स्वर बिना कर कहा है कि यह समझना ठीक नहीं है कि जगत् का सम्बन्ध नीति जायदिली और हितचालिता से नहीं केवल नीतिवत्त है। मोरबादी गुप्तनी बाग में भी नीति चर्चित और गणित की धारणाई इगी म मानी है कि जगत् की धारा के जगत् गहरा सम्बन्ध को नीति सम्बन्ध गुणाव रचना करने वाले मोरबादी गुप्तनीधम को आनन्द का विरोधी कोर बह गहरा है। बिहारी ने कविता रस में

अरस्तू ने काव्य प्रयोजनो में आनन्द को प्रमुख स्थान दिया है। उनका कहना है कि अनुकृत वस्तु से आनन्द की उपलब्धि प्रत्यक्ष अनुभव सिद्ध है। भीषण से भीषण और क्रूर से क्रूर वन्य पशु का अनुकरण हमें आनन्द ही प्रदान करता है। दूसरा काव्य प्रयोजन है ज्ञानार्जन जो अन्ततः आनन्द में ही कारण होता है। इस प्रकार अरस्तू के मत में दोनों प्रयोजनों की एकता स्थापित की जा सकती है। अरस्तू की काव्यजन्य आनन्द साधना वस्तुतः भारतीय रस सिद्धान्त के अत्यन्त निकट है। फिर भी दोनों में कुछ भेद है। डॉ० नगेन्द्र ने इस साम्य और वैषम्य पर विस्तारपूर्वक प्रकाश डाला है। उनके कथन का सार यह है कि अरस्तू के काव्यानन्द और भारतीय रस-सिद्धान्त दोनों में आनन्द साधना लोकोत्तर मानी गई है। दोनों ही काव्यानन्द को आध्यात्मिक, बौद्धिक और प्राकृत तीनों प्रकार के आनन्दों से पृथक् मानते हैं। यह तो दोनों में साम्य है। वैषम्य यह है कि अरस्तू का काव्यानन्द भारतीय रस-शास्त्र के अनुसार मनोराग की चल उद्दीप्ति नहीं है। इसमें कल्पनातत्त्व और ज्ञानतत्त्व का प्राधान्य है। अरस्तू के अनुसार काव्यानन्द भौतिक प्रत्यभिज्ञान का आनन्द है। किन्तु लौकिक प्रत्यभिज्ञान से यह इस अर्थ में भिन्न है कि लौकिक क्षेत्र में जिन वस्तुओं का हम पहले परिशीलन कर चुके होते हैं उन्हीं का प्रत्यभिज्ञान हमें आनन्द देता है, अन्यथा वह प्रत्यभिज्ञान ही नहीं होता। किन्तु काव्य में जो परिस्थितियाँ हमारे सामने लाई जाती हैं वे सर्वथा अपरिचित होती हैं। किन्तु कुछ-कुछ जानी पहिचानी सी मालूम पड़ती हैं। वहाँ पाठक अपनी कल्पना से उस मूलतत्त्व का परिज्ञान प्राप्त कर लेता है जिसका अनुकरण कवि किया करता है। इस प्रकार कल्पनातत्त्व और ज्ञानतत्त्व आनन्द के प्रवर्तन में कारण होते हैं। उन्होंने इतिहास और काव्य में यह अन्तर बतलाया है कि काव्य का स्वरूप इतिहास से भव्यतर है क्योंकि उसमें सामान्य की अभिव्यक्ति होती है और इतिहास में विशेष की। यह सामान्य की अभिव्यक्ति का सिद्धान्त भारतीय साधारणीकरण के सिद्धान्त के बहुत निकट पड़ता है। इसके अतिरिक्त अरस्तू द्वारा प्लैटो के भावोत्तेजन सम्बन्धी आक्षेप के उत्तर में उन्होंने कहा है कि आसदी विचारों और भावों को उत्तेजित ही नहीं करती वरन् उनका विरेचन कर मानव मस्तिष्क को स्वास्थ्य प्रदान करती है। आशय यह है कि अरस्तू ने काव्यानन्द को ही, चाहे वह कल्पना प्रसूत हो, चाहे ज्ञानार्जनजन्य और विरेचन प्रसूत मानसिक स्वास्थ्य जन्य हो, एकमात्र काव्य का प्रयोजन माना है।

उक्त दोनों आचार्य आदि युग से सम्बद्ध हैं। परवर्ती काव्यशास्त्र में भी काव्य-प्रयोजनों पर विभिन्न दृष्टिकोण व्यक्त किये गये हैं। इनका तत्त्वानुक्रम से सक्षिप्त परिचय देकर विभिन्न मतभेदों पर सरसरी दृष्टि से विचार करना उपयुक्त होगा। पाश्चात्य काव्यशास्त्र के अनेक विचारकों ने काव्यानन्द तथा काव्य-शिक्षा का सिद्धान्त स्वीकार किया है। फिलिप मिडनी ने काव्य का प्रयोजन माना है शिक्षा और आनन्द—

“with this end to teach and delight”

(४) कला का उद्देश्य आनन्द साधना है—इस विषय में किसी को मतभेद नहीं। काव्य का आनन्द साक्षात् ही होता है। इसीलिये भारतीय मनीषियों ने इसे ब्रह्मानन्द सहोदर कहा है। इसमें अन्तर्बुद्धियों में पूर्ण तन्मयता रहती है और वृत्तियाँ अन्तर्मुख होकर आनन्दमय जगत् का सृजन करती हैं।

(५) आत्मसाक्षात्कार के लिये—यह सिद्धान्त भी भारतीय विचारवाप में मेल खाता है। विश्व में व्याप्त आत्म सत्ता का परिचय प्रायः माया के आवरण में हमें नहीं हो पाता। कला का प्रयोजन है रश्मिगुण धीरे तमोगुण से बुने हुये परदे को बिथीस कर सत्य का उद्घाटन कर दे जिससे विश्व में व्याप्त आत्म सत्ता और सत्य आनन्द का अनुभव किया जा सके।

(६) सेवा के लिये—यह भी उद्देश्य माना जा सकता है। कला के द्वारा सेवा सम्पन्न तो होती ही रहती है। किन्तु सेवा को ही उद्देश्य बनाना बस्तुतः बहुत ही निहृष्ट है और इससे कला का स्तर गिर जाता है। यह इसका आनुपञ्जिक फल हो सकता है प्रमुख नहीं।

(७) मानव को मानव से मिसाने के लिये—यह सिद्धान्त भी भारतीय विचारवाप में दूर नहीं और साधारणीकरण की सीमा का स्पर्श करता है। समस्त मानव जाति एक और अभिमान्य है तथा उनकी भावनाओं भी एक ही होती हैं। ऐसी भावनाओं में सभी मानव जाति को एक सूत्र में बाँधना कला का उद्देश्य कहा जा सकता है।

उपसंहार

उक्त प्रयोजनों में अन्तों के द्वारा हाथी के देखने वाली कला का ही अनुसरण किया जाना चाहिये। काव्य के ये सभी प्रयोजन सम्भव हैं। किन्तु आनन्द में ही सभी की समाप्ति हो सकती है। वही उसका प्रमुख प्रयोजन है जोकि कवि और परिशीलक दोनों के विषय में आवृत्त होता है। उसी के अन्तर्गत में इतर प्रयोजनों को देखा जाना उचित है।

सब अगो से डूब जाना ही निस्तार बतलाया है जोकि काव्य प्रयोजन कहा जा सकता है।

कतिपय वैकल्पिक पक्ष

भारतीय तथा पाश्चात्य विचार पद्धति में एक बहुत बड़ा मौलिक अन्तर यह है कि भारतीय चिन्तक समन्वयात्मक दृष्टि को अपनाते हुये चलते हैं जबकि पाश्चात्य विद्वानो में ऐसे अवसर पर अनेक प्रवाद उठ खड़े होते हैं और विभिन्न पक्ष बन जाया करते हैं। काव्य प्रयोजनो के विषय में भी इसी प्रकार के प्रवाद उठ खड़े हुये हैं जिनमें कतिपय ये हैं (१) कला का उद्देश्य कला ही है और कुछ नहीं। (२) कला का उद्देश्य जीवन के लिये है। (३) कला का उद्देश्य जीवन से पलायन है। (४) कला आनन्द के लिये है। (५) कला का उद्देश्य आत्मानुभूति है। (६) कला जीवन में प्रवेश के लिये है। (७) कला विनोद के लिये है। (८) कला मानव को मानव से मिलाने का साधन है।

कतिपय प्रवाद पर विचारो

(१) पहला प्रवाद है कला कला के लिये है। इस वाद का प्रमुख रूप में प्रचार आस्कर वाइल्ड और उनके सहयोगी ब्रेडले ने किया। उनका मत यह है कि कवि को प्रचारक या धर्मोपदेशक के रूप में नहीं आना चाहिये। कला स्वयं अपना उद्देश्य है। उसकी रचना से कवि को जो मनस्तोष होता है वही उसका सबसे बड़ा फल है। इस सिद्धान्त से कला के क्षेत्र में क्षति ही अधिक हुई है। इससे कुरुचिपूर्ण साहित्य का प्रवर्तन बढ़ा है और कविता एक खेलवाड की वस्तु रह गई है। यह ठीक है कि आत्मा-भिनिवेश से जो कविता लिखी जाती है उसमें रमणीयता अधिक आ जाती है। किन्तु कवि की दृष्टि से भले ही इस सिद्धान्त को स्वीकार किया जा सके पाठक या श्रोता की दृष्टि से जब तक प्रयोजन स्तर का लक्ष्य नहीं होगा कभी भी कला उच्चकोटि के निर्माण का रूप नहीं ले सकती।

(२) कला जीवन के लिये—एक दूसरा सिद्धान्त है। काव्य और कला को जीवन से निष्कापित नहीं किया जा सकता। जीवन को प्रेरणा प्रदान करना, प्रोत्साहन देना और आनन्द के साथ उचितानुचित विवेक की शक्ति जागृत करना कविता का एक बहुत बड़ा उद्देश्य होना चाहिये। भारतीय साहित्य की प्रवृत्ति अधिकांशतः इसी लक्ष्य को लेकर हुई है इसीलिये भारतीय कलाकार उदात्त काव्य कृतियाँ प्रदान कर सके हैं। इसमें सन्देह नहीं।

(३) कला का उद्देश्य जीवन से पलायन है यह भी एक प्रवाद है। इसका भी आशय यही है कि जब सांसारिक व्यक्ति व्यथित भ्रान्त और क्षुब्ध हो जाता है तब वह कोई ऐसा साधन तलाश करता है जो उसे आत्म विस्मृत कर उसके दुःख दैन्य से उसकी रक्षा कर सके। यह कार्य कला के द्वारा सम्पादित किया जाता है। कला मानव को कल्पना लोक में पहुँचा देती है जहाँ वह अपने दुःख दैन्य पराहत जीवन में एक शान्ति का अनुभव करता है।

धीर व्युत्पत्ति तथा अभ्यास को काव्य श्रिया के लिये उपादेय बतसाया है—

गुरपदशाब्ध्येतु शास्त्र जडमियोऽप्यसम् ।

काव्य तु जायते जातुकस्यचित्प्रतिभाबत ॥

अर्थात् जड़ बुद्धि के सीम भी गुरु के उपदेय से शास्त्र का अध्ययन करने में समर्थ हो सकते हैं किन्तु काव्य तो कभी ही किसी ही किसी प्रतिभावासी द्वारा रचा जा सकता है। आशय यह है कि भामह के मत में प्रतिभा काव्य का अनिवार्य कारण है। किन्तु कवि को काव्य रचना करने में केवल प्रतिभा तक ही सीमित नहीं रहना चाहिये अपितु शास्त्राध्ययन तथा काव्याध्ययन के द्वारा व्युत्पत्ति का विस्तार भी करना चाहिये। भामह का कहना है—

शब्दाभिधेयेविज्ञाय कृत्वातद्विदुषासनाम् ।

विमोक्षयाम्यनिवर्ण्यश्चैव कार्यं काव्यविधादर ॥

अर्थात् तब शास्त्र इत्यादि को जानने वालों की सेवा और उपासना करके (उनके निकट रहकर) शब्द का तथा शब्दार्थ का ज्ञान करके साथ ही अन्य कवियों के निबन्धों का अध्ययन कर काव्य रचना में सहाय्य दिलवाना चाहिये। आशय यह है कि प्रतिभा तो काव्य रचना के लिये अनिवार्य आवश्यकता है ही। अन्य शास्त्र तथा पदपदार्थ का ज्ञान भी काव्य श्रिया में विद्येयता का आधान करने वाला होता है। इसी प्रकार दूसरे कवियों के काव्यों का अध्ययन करना भी रचना में विद्येयता उत्पन्न कर सकता है। अथ शास्त्र की उपलक्षण के रूप में व्याख्या की जा सकती है जिसका आशय है कि गुरु के अनिकट रह कर अनेक शास्त्रों का अध्ययन करना चाहिये। इस प्रकार भामह प्रतिभा को काव्य का मूलहेतु धीर व्युत्पत्ति तथा अभ्यास को विद्येयता वायक हेतु मानते हैं।

भामह के बाद बप्पी का नाम आता है। बप्पी ने भामह के असमान काव्य श्रिया में प्रतिभा को न तो एक मात्र हेतु माना है और न अनिवार्य हेतु ही माना है। उनका कहना है कि काव्य में प्रतिभा शास्त्र ज्ञान और अभ्यास तीनों मिलकर काव्य श्रिया में हेतु होते हैं—

तैर्धर्मिकीच प्रतिभा व्युत्पन्नं बहु निर्मलम् ।

अमलं शब्दाभिधेयोऽस्या कारणं काव्यसम्पद ॥

अर्थात् जन्मजात प्रतिभा अत्यन्त निर्मल शास्त्र और बड़ा बड़ा अभ्यास काव्य सम्पत्ति में कारण होते हैं। इस प्रकार ये तीनों तत्त्वों को मिलाकर काव्य हेतु के रूप में स्वीकार करते हैं। इसीलिये इन्होंने 'कारणम्' में एक वचन का प्रयोग किया है। प्रतिभा मनुष्य के प्रमत्त से सम्पादित नहीं की जा सकती। वह तो जन्मान्तर के संस्कारों के बल पर स्वतः आधिभूत होती है। किन्तु जिन लोगों में इस प्रकार की प्रतिभा का अभाव है बप्पी उन्हें भी निराश नहीं करना चाहते। उनका कहना है कि प्रतिभा के अभाव में भी निम्न कोटि का सही काव्य बन सम्भव आता है —

: २४ : काव्य-हेतु

१. उपक्रम
२. संस्कृत काव्य शास्त्रियों द्वारा काव्य हेतु निरूपण
३. संस्कृत काव्यशास्त्रगत-काव्यहेतुओं का निष्कर्ष
४. काव्यहेतुओं का स्वरूप
५. पाश्चात्य काव्यशास्त्र में काव्य हेतु के कतिपय तत्त्व
६. उपसंहार

उपक्रम

‘काव्य’ शब्द का अर्थ है कवि का कर्म । यहा पर कर्म अर्थ मे तद्धित प्रत्यय हुआ है । इस प्रकार काव्य एक कृति है जो सर्वदा कारण सापेक्षिणी होती है । कारण को ही हेतु शब्द से अभिहित किया जाता है । तर्क शास्त्र मे कारण को कई भागो मे विभाजित किया गया है । कुछ तो उपादान कारण होते हैं जिनको समवायि कारण भी कहा जाता है । इनका कार्य मे समवाय अथवा निन्य सम्बन्ध हुआ करता है । कुछ निमित्त कारण होते हैं जिनका कार्य से सयोग-सम्बन्ध होता है । उपादान कारण अनिवार्य होते हैं और जब तक कार्य बना रहता है वे निरन्तर कार्य के अन्दर विद्यमान रहते हैं तथा उपादान कारण के नष्ट हो जाने से कार्य का ही विनाश हो जाता है । इसके प्रतिकूल निमित्त कारण कार्य मे सर्वदा सन्निहित नहीं रहते और निमित्त कारण के विनाश से कार्य का नाश नहीं होता । उदाहरण के लिये ‘कपडा’ एक कार्य है । इसमे सूत उपादान कारण है और जुलाहा, ताना वाना इत्यादि निमित्त कारण । ताना वाना के नष्ट हो जाने से कपडा नष्ट नहीं होता और न कपडे मे जुलाहा और ताना वाना निरन्तर बना ही रहता है इसके प्रतिकूल सूत कपडे मे सर्वदा बना रहता है और सूत के नष्ट हो जाने से कपडा भी नष्ट हो जाता है । काव्य के कौन-कौन हेतु हो सकते हैं इस विषय मे विद्वानो ने पर्याप्त विचार किया है । अतः सर्वप्रथम प्राक्तन विद्वानो की मान्यताओं पर प्रकाश डालना अधिक समीचीन होगा ।

संस्कृत काव्य शास्त्रियों द्वारा काव्य हेतु निरूपण

काव्य शास्त्र के सर्वप्राचीन आचार्य आमह माने जाते हैं । इन्होंने काव्य-हेतु पर विचार व्यक्त किया है । इस विषय मे इन्होंने प्रतिभा को अधिक महत्त्व दिया है

धीर व्युत्पत्ति तथा अभ्यास को काव्य क्रिया के लिये उपादेय बतलाना है—

पुरपञ्चादधीतु शास्त्रं नवनिर्गोप्यसम् ।

काव्यं तु जायते जातुकस्यचित्प्रतिभायत ॥

अर्थात् जब बुद्धि के लोभ भी मुख के उपदेश से शास्त्र का अध्ययन करने में समर्थ हो सकते हैं, किन्तु काव्य तो कभी ही किसी ही किसी प्रतिभाशाली द्वारा रचा जा सकता है। आशय यह है कि मामह के मत में प्रतिभा काव्य का अनिवार्य कारण है। किन्तु कवि को काव्य रचना करने में केवल प्रतिभा तब ही सीमित नहीं रहना चाहिये अपितु शास्त्राध्ययन तथा काव्याध्ययन के द्वारा व्युत्पत्ति का विस्तार भी करना चाहिये। मामह का कहना है—

सम्प्राप्तिषेधेचित्ताय हृत्पातद्विदुपासनाम् ।

विनोदयाम्यनिसर्गाश्चैव कार्यं काव्यविधाव ॥

अर्थात् शब्द शास्त्र इत्यादि को जानने वालों की सेवा और उपासना करके (उनके निकट रहकर) शब्द का तथा शब्दार्थ का ज्ञान करके साथ ही अन्य कवियों के निबन्धों का अध्ययन कर काव्य रचना में उत्साह रखना चाहिए। आशय यह है कि प्रतिभा तो काव्य रचना के लिये अनिवार्य आवश्यकता है ही। शब्द शास्त्र तथा परंपरा का ज्ञान भी काव्य क्रिया में विशेषता का आधान करने वाला होता है। इसी प्रकार हमारे कवियों के काव्यों का अध्ययन करना भी रचना में विशेषता उत्पन्न कर सकता है। शब्द शास्त्र की उपसंहार के रूप में व्याख्या की जा सकती है जिसका आशय है कि मुख के सम्मिलित रह कर अनेक शास्त्रों का अध्ययन करना चाहिये। इस प्रकार मामह प्रतिभा को काव्य का मूलहेतु और व्युत्पत्ति तथा अभ्यास को विशेषता वाचक हेतु मानते हैं।

मामह के बाद बङ्गी का नाम आता है। बङ्गी ने मामह से असमान काव्य क्रिया में प्रतिभा को न तो एक मात्र हेतु माना है और न अनिवार्य हेतु ही माना है। उनका कहना है कि काव्य में प्रतिभा शास्त्र ज्ञान और अभ्यास तीनों मिलकर काव्य क्रिया में हेतु होते हैं—

मैसगिरीच प्रतिभा धृतं बहु निर्मसम् ।

अमहं ह्याभिमोहोऽस्या कारणं काव्यसम्पद ॥

अर्थात् जन्मजान प्रतिभा परवन्त निर्मल शास्त्र और बड़ा बड़ा अभ्यास काव्य सम्पत्ति में कारण होते हैं। इस प्रकार ये तीनों तत्त्वों को मिलाकर काव्य हेतु के रूप में स्वीकार करते हैं। इसीलिये इन्होंने कारणम् में एक वचन का प्रयोग किया है। प्रतिभा मनुष्य के प्रयत्न से सम्पन्न नहीं की जा सकती। वह तो जन्मजान के संस्कारों से बल पर स्वयं आविर्भूत होती है। किन्तु जिन लोगों में इस प्रकार की प्रतिभा का प्रभाव है उसी उन्हें भी निरास नहीं करना चाहिये। उनका कहना है कि प्रतिभा के प्रभाव में भी निम्न कोटि का सही काव्य बन सकता है —

न विद्यते यद्यपि पूर्ववासना गुणानुबन्धि प्रतिभानमद्भुतम् ।

श्रुतेन यत्न च वागुपासिता ध्रुव करोत्येव कमप्यनुग्रहम् ॥

‘यद्यपि प्राक्तन सस्कारो के गुणो के आधार पर उत्पन्न होने वाली अद्भुत प्रतिभा नहीं है तथापि यदि सरस्वती की उपासना शास्त्र और प्रयत्न से की जाती है तो वह कुछ न कुछ कृपा कर ही देती है ।’ अतएव दण्डी की सम्मति में कवि-यश के इच्छुक लोगो को चाहिये कि आलस्य छोड़कर निरन्तर ही श्रमपूर्वक सरस्वती की उपासना करें, क्योंकि यदि कवित्व शक्ति कृश भी होती है तो भी परिश्रमशील व्यक्ति कवि समाज में तथा विद्वानों के मध्य में आनन्द लेने के अधिकारी हो जाते हैं । इस प्रकार दण्डी ने दो विरुद्ध मतों का प्रतिपादन किया है । एक ओर वे प्रतिभा, शास्त्र और अभ्यास तीनों को मिलाकर कविता में हेतु मानते हैं और दूसरी ओर प्रतिभा के अभाव में भी कवित्व की सम्भावना का सबल शब्दों में प्रतिपादन करते हैं । वस्तुतः प्रतिभा के अभाव में काव्य रचना का पक्ष गौण प्रतीत होता है । मुख्य पक्ष तो तीनों की सम्मिलित कारणता को ही माना जा सकता है । पक्षान्तर की स्थापना दण्डी ने शास्त्र और अभ्यास को प्रोत्साहन देने के निमित्त की है । यह ध्यान देने की बात है कि दण्डी ने शास्त्र और अभ्यास के अभाव में कवित्व की सम्भावना स्वीकार नहीं की है । आशय यह है कि प्रतिभा तो जन्म-जात होती है । उस पर हमारा क्या बश ? शास्त्र और अभ्यास अपने हाथ की चीजें हैं, उनके विषय में सावधान रहना चाहिये फिर चाहे प्रतिभा हो या न हो कविता तो बन ही जाती है, और कवियों तथा विद्वानों के मण्डल में उसके निर्माता को प्रतिष्ठा मिल जाती है, यह दूसरी बात है कि कविता इतनी अच्छी नहीं होगी जितनी प्रतिभा में होगी ।

वामन ने काव्य हेतुओं का नये रूप में निर्देश किया है । काव्य हेतु को उन्होंने काव्याग कहा है और उनकी सख्या तो तीन ही रखी है किन्तु ये तीन तत्त्व प्रचलित तत्त्वों से सर्वथा भिन्न हैं । उनके मत में तीन काव्याग हैं—लोक, विद्या और प्रकीर्ण । लोक का अर्थ है लोक वृत्त जिसके अन्दर सम्भवतः सामयिक धार्मिक राजनैतिक आर्थिक इत्यादि परिस्थितियाँ सामान्य सदाचार और लोक व्यवहार इत्यादि सभी कुछ आ जाता है । इनका काव्य के लिये उपादान किया जाता है । विद्या में शब्द शास्त्र, स्मृति ग्रन्थ कोषग्रन्थ, कला, कामशास्त्र इत्यादि अनेक शास्त्र सन्निविष्ट हो जाते हैं । इन सबका ज्ञान और यथावसर इनका उपादान काव्य रचना में उपकारक होता है । तीसरा काव्याग है प्रकीर्ण । इसको वामन ने ६ प्रकारों में विभाजित किया है—(१) लक्ष्य-शतृव अर्थात् अन्य कवियों के काव्यों का अध्ययन और मनन करना जिससे अपने लक्ष्य का ज्ञान हो जाय, (२) अभियोग—काव्य रचना के लिये प्रयत्न । इसे हम अन्य आचार्यों द्वारा निर्दिष्ट अभ्यास के अन्तर्गत ले सकते हैं । (३) वृद्ध-सेवा अर्थात् काव्य कला मर्मज्ञों के निकट बैठना और उनकी सेवा शुश्रूषा करना । इससे काव्य रचना प्रवृत्ति का कवि में सरलता से सङ्क्रमण हो जाता है और काव्य विधा तथा काव्य शास्त्रीय सिद्धान्त का भी उसे अनायाम ही ज्ञान हो जाता है (४) अवलोकन अर्थात् अपनी रचनाकी आलोचना और समीक्षा स्वयं करना तथा सदीप पदों को हटाकर निर्दोष पदों

के रक्षणे की प्रवृत्ति । आशय यह है कि अपनी रचना का स्वयं संशोधन करना काव्य कला में हेतु होता है । (५) नवित्व का बीज प्रतिभा को कि जगन्मातर के संस्कार से शक्ति रूप में कवि में स्वतः विद्यमान रहती है और (६) अवधान अर्थात् चित्त की एकाग्रता । इसका आशय यह है कि कवि बाह्य वस्तुओं से अपने चित्त को हटाकर सब एक तान हो जाता है तभी कवि बुद्धि काव्यायी का अवलोकन कर सकती है ।

वामन के नाट्याय अन्य आचार्यों के काव्य हेतुओं से भिन्न अवश्य है और उन की संख्या भी अधिक बढ़ा दी गई किन्तु विवेचन करने पर उनका समाहार उक्त तीन हेतुओं में ही किया जा सकता है । जहाँ तक शोक-बुल और शास्त्रीय ज्ञान का प्रश्न है दोनों ही व्युत्पत्ति के अन्तर उन्निविष्ट हो जाते हैं । अस्य ग्रन्थों का परिशीलन भी व्युत्पत्ति से पृथग्भूत नहीं है । अभियोग बृहत् सेवा अवलोकन और अवधान ये रचना भ्यास के ही विभिन्न रूप हैं । प्रतिभा स्पष्ट ही प्रतिभा है । इस प्रकार वामन के सभी हेतु उक्त तीन हेतुओं से यथार्थ ही जाते हैं । एक नवीन बात अवश्य दृष्टिगत होती है कि व्युत्पत्ति को आचार्य ने शोक और विषा के रूप में विभावित कर मुख्य हेतुओं में रक्खा है और प्रतिभा को प्रकीर्ण में बाल दिया है जिसमें तीनों हेतुओं के कुछ न कुछ प्रकार पाये जाते हैं । किन्तु विवेचन में इस दृष्टि से भी वामन अन्य आचार्यों के निकट आ गये हैं । प्रतिभा को प्रकीर्ण में बीच स्वान पर रखकर भी समझने उसकी स्थिति के विषय में भामह और बप्पी दोनों का समन्वय प्रस्तुत करने की चेष्टा की है । उनका कहना है कि प्रतिभा के अभाव में काव्य बन ही नहीं सकता और यदि बनेगा तो वह उपहसनीय होगा । काव्य का प्रतिभा के अभाव में न बन सकना भामह का प्रतिपाद है और बप्पी के अनुसार प्रतिभा के बिना भी काव्य रचना की सम्भावना तो स्वीकृत की गई है किन्तु उस प्रकार के काव्य को उपहसनीय कहा गया है । बप्पी ने भी 'प्र' तथा 'कर्मवि' विशेषण देकर प्रतिभाहीन काव्य को निम्नस्तर का अवश्य स्वीकार किया है ।

काव्यशास्त्र की परम्परा में वामन के बाद ब्रह्म का नाम आता है । इन्होंने प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों का व्यापार स्वीकार किया है । प्रतिभा के बल पर कवि शब्दों और अर्थों के अवलोकन की क्षमता प्राप्त करता है व्युत्पत्ति से इसे दोषों के निराकरण और अर्थकारादि काव्य वस्तुओं को उपादान की शक्ति प्राप्त हो जाती है और अभ्यास से रचना में निहार आता है । प्रतिभा को ही शक्ति के नाम से भी अभिहित किया जाता है । इसके द्वारा समाहित मन में निरन्तर अभिव्यक्ति या काव्यार्थ का अनेक रूपों में विस्तारण होता है और उस काव्यार्थ को अभिव्यक्त करने के अनुगुण सभ्य भी एकपक्ष उठते चले जाते हैं जिससे उत्कास अर्थ बीच हो सके । ब्रह्म ने प्रतिभा के दो भेद किये हैं—सहजा और उत्पाद्या । सहजा प्रतिभा जगन्माता होती है । भवतः वही अधिक महत्त्वपूर्ण मानी जाती है । यह सहजा प्रतिभा अन्य हेतुओं की अपेक्षा अपने कर्म के लिए नहीं करती अपितु आत्मादि ज्ञान से इसका संस्कार होता

काव्य हेतु

है और इसमें विशेषता का सञ्चार होता है। इसके प्रतिकूल उत्पाद्या प्रतिभा का जन्म ही बड़ी चढ़ी व्युत्पत्ति से होता है। व्युत्पत्ति के अन्दर सभी प्रकार की विद्यायें और कलायें आ जाती हैं। यदि कोई कवि प्रतिभाशाली है और उसे अनेक शास्त्रों का ज्ञान भी भली भाँति हो चुका है तो भी कुछ ऐसा शेष अवश्य रह जाता है जिसका अधि-गम सज्जनों के साहचर्य से ही होता है। अतः ऐसे कलाकारों के निकट बैठकर काव्य रचना का अभ्यास करना चाहिये जो सज्जनता के कारण अपनी प्रत्येक बात बतला दें उनसे ऐसे रहस्यों का पता चल जाता है जो सामान्यतया पुस्तकों में प्राप्त नहीं होते। इस प्रकार रुद्रट के मत में प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों व्यापारों की उपादेयता काव्य रचना के क्षेत्र में स्वीकार की जानी चाहिये।

आनन्दवर्धन ने मुख्य रूप से काव्य हेतुओं का विवेचन नहीं किया है। किन्तु एक स्थान पर प्रसंगवश उसमें काव्य हेतुओं की छाया आ गई है। उसको देखने से अवगत होता है कि ये काव्यशक्ति या प्रतिभा को अधिक महत्त्व देते हैं। इनका कहना है कि व्युत्पत्ति की कमी को शक्ति ढक लेती है और यदि कवि शक्त है तो उसकी कविता से उसकी व्युत्पत्ति-हीनता लक्षित ही नहीं की जा सकती, किन्तु यदि उसमें व्युत्पत्ति है और शक्ति नहीं है तो यह दोष ठीक रूप में खुलकर तत्काल सामने आ जाता है। आशय यह है कि आनन्दवर्धन के मत में शक्ति और व्युत्पत्ति काव्यकला के लिए दोनों प्रयोजनीय होती हैं, किन्तु शक्ति का व्युत्पत्ति की अपेक्षा अधिक महत्त्व है।

काव्य हेतुओं पर सर्वाधिक विस्तार से विचार राजशेखर ने किया है। इनकी नई उद्भावना यह है कि शक्ति और प्रतिभा दोनों में अन्तर होता है। शक्ति का क्षेत्र व्यापक है और प्रतिभा का व्याप्य। किन्तु कभी-कभी शक्ति के लिए प्रतिभा शब्द का प्रयोग औपचारिक (लाक्षणिक) रूप में कर दिया जाता है। राजशेखर के विवेचन का सार यह है—बुद्धि तीन प्रकार की होती है—अतीत वस्तु का स्मरण करने वाली स्मृति कहलाती है, वर्तमान वस्तु की मन्त्रणा करने वाली मति होती है और भविष्य अर्थ को प्रकृष्ट रूप में ज्ञात करने वाली प्रज्ञा होती है। तीनों प्रकार की बुद्धि कवियों का उपकार करती है और दो प्रकार से उनमें स्थित रहती है एक तो जन्मजात होती है और दूसरी आहार्य। इस प्रकार कवि भी दो प्रकार के होते हैं—बुद्धिमान और आहार्य बुद्धि। तीसरे प्रकार के व्यक्ति वे होते हैं जिन्हें उक्त दोनों प्रकार की बुद्धि प्राप्त नहीं होती वे काव्यक्रिया में असाध्य होते हैं। बुद्धिमान को सकेतमान से ही अर्थ का प्रतिभास हो जाता है। किन्तु उसे भी एक बार उपदेश के लिये ही सही गुरुकुल की उपासना करनी पड़ती है। आहार्य बुद्धि में दोनों दोष होते हैं—एक तो उसकी समझ में ही कठिनाई से आता है और यदि समझ में आता भी है तो भी उसे मन्देह बना ही रहता है। अतः उसे दोनों उद्देश्यों से गुरुकुल में रहना पड़ता है—अप्रतिपन्न अर्थ को प्राप्त करने के लिये भी और मन्देह को दूर करने के लिये भी।

राजसेसर के मत में नाट्य में केवल दानिष्ठ ही हेतु है। यह प्रतिभा और व्युत्पत्ति से भिन्न है और उन दोनों के द्वारा उसकी वृद्धि होती है। दानिष्ठ तो वर्ता है और प्रतिभा तथा व्युत्पत्ति कर्म हैं, अर्थात् प्रतिभा और व्युत्पत्ति का जन्म दानिष्ठ से ही होता है। प्रतिभा का आशय है धर्म का प्रतिमान या प्रतिभासित होना। धर्म उन्हीं को प्रतिभासित होता है जिनमें दानिष्ठ होती है। जिनके अन्तर प्रतिभा होती है वे न देखते हुए भी धर्मों को प्रत्यक्ष जैसा देखते हैं कई अन्त्यात्म कवि हुए हैं किन्तु उन्होंने क्लृप्त रंग का ऐसा अच्छा चित्रण किया है कि पाठयार्थों के दर्शन भी उनके सामने मीचे पड़ जाते हैं। हिन्दी में सूरदास इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है। आत्मा अनेक योनियों में भटकती हुई मानवयानि में आती है। उसमें अन्त्यात्म के संस्कार बने होते हैं, उनको वे सब धर्म संकेतमात्र से ही प्रतिभात हो जाते हैं। यही प्रतिभा का प्रसाद है। यह प्रतिभा दो प्रकार की होती है कारयित्री और भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा कवि की होती है और भावयित्री सहृदय की कारयित्री प्रतिभा की दृष्टि से कवि तीन प्रकार के होते हैं—सारास्वत आत्म्यासिद्ध और औपदेशिक। अन्त्यात्म के संस्कार से जिनकी प्रतिभा बिना प्रयत्न के ही स्फुरित होने लगती है वे सारास्वत कवि होते हैं। जिनमें बीजमात्र प्रतिभा जन्म से ही विद्यमान होती है किन्तु उसके स्फुरण के लिये अन्त्यात्म की आवश्यकता पड़ती है वे आह्वय बुद्धि के कवि आत्म्यासिद्ध कहलाते हैं। जिनकी भाषा का वैभव उपदेश के द्वारा प्रकट होता है वे पुनर्बुद्धि कवि औपदेशिक कहलाते हैं। राजसेसर के मत में उत्तम कविता नहीं होती है जिसमें अनेक गुणों का सहयोग होता है और प्रतिभा व्युत्पत्ति और अन्त्यात्म तीनों मिलकर नाट्य कला को पुष्ट करते हैं। दूसरे प्रकार की प्रतिभा भावयित्री होती है जिसकी आवश्यकता परिधीनता को पड़ती है। इस प्रतिभा के बल पर सहृदय व्यक्त कवि के मन और अभिप्राय का भावन कर उसे सफल बनाता है। यदि भावयित्री प्रतिभा द्वारा कवि के अभिप्राय का भावन न किया जाय तो कवि का अन्तर्मात्र ही व्यर्थ हो जायेगा। इस भावयित्री प्रतिभा की आवश्यकता कवि को भी पड़ती है। जब तक कवि अपनी रचना का भावन नहीं करता तब तक वह अच्छा कवि हो ही नहीं सकता। कुछ लोग भावना को कवि का गुण नहीं मानते। उनका बिचार है कि कविता की रचना तो कवि करता है और उसका भावन सहृदय करता है। स्वर्ण की उत्पत्ति अश्वत्थ होती है और उसकी परीक्षा क्षमता की कसीनी और होती है।

भावयित्री प्रतिभा दो प्रकार की होती है—अरीचकी और सत्पुण्यवहारी। अरीचक नाम का एक रोग होता है जिससे भोजन स्वादिष्ट नहीं मान्य पड़ता। यह स्वास्थ्य की दृष्टि से बोज होता है किन्तु नाट्य में गुण माना जाता है। नाट्य में प्रयत्नी ही कृति को असहयोग की दृष्टि से देखना और निरन्तर उसका संशोधन करने का प्रयत्न करना एक गुण है। सत्पुण्यवहारी का अर्थ है तिनको को न बचाते हुए सभी कुछ का ज्ञान। प्रतिभा का यह प्रकार मिष्टान्त कोटि का होता है। इसमें गुण रोग

विवेचन की शक्ति नहीं होती। राजशेखर का मत है कि यदि स्वाभाविक अरोचिकता हो तो वह कवि में सर्वदा सन्निहित रहकर उसको उपकृत किया करती है।

-राजशेखर के आशय का साराश यह है कि शक्ति की अपेक्षा सर्वत्र होती है। शक्ति होने पर ही प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों का ही अधिगम हो सकता है। प्रतिभा और व्युत्पत्ति से ही शक्ति का विकास होता है। कभी-कभी अभेदारोप से शक्ति को प्रतिभा शब्द से अभिहित कर दिया जाता है। यह प्रतिभा दो प्रकार की होती है—कारयित्री और भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा रचना में प्रयुक्त होती है और भावयित्री काव्यार्थ के भावन में। कवि में दोनों प्रकार की प्रतिभा अपेक्षित होती है। जब तक कवि अपनी ही कविता का भावन नहीं करता तब तक वह कभी भी उच्चकोटि का कवि हो ही नहीं सकता। कारयित्री प्रतिभा की दृष्टि से भी कवि कई प्रकार के हो सकते हैं—कुछ तो जन्मजात प्रतिभाशाली होते हैं कुछ अभ्यास से बीज रूप में स्थित जन्मजात प्रतिभा का विकास कर काव्यकला में प्रवृत्त होने की क्षमता प्राप्त करते हैं और कुछ गुरु के उपदेश से काव्य कला के क्षेत्र में आते हैं। इनमें सर्वोत्तम कवि वे ही हो सकते हैं जिनमें जन्मजात प्रतिभा इस मात्रा में विद्यमान हो कि वे बिना ही अभ्यास के काव्यकला में प्रवृत्त हो सकें और काव्यार्थ स्वतः उनके सामने नाचता चला आवे, फिर भी वे व्युत्पत्ति के लिये सचेष्ट रहे और ज्ञानवृद्धि करते जावे साथ ही उनमें अपनी रचना की आलोचना की भी प्रवृत्ति हो और दूसरों की भूठी प्रशंसा से उनमें अवलेप न हो तथा निरन्तर स्वयं आलोचना करते हुए अपने काव्य का सशोधन करते रहें।

राजशेखर ने इस प्रसङ्ग में दो अन्य आचार्यों का भी उल्लेख किया है—श्यामदेव और मङ्गल। श्यामदेव ने मन की समाधि (समाहित अवस्था) को अधिक महत्त्व दिया है क्योंकि मन की एकाग्रता से ही कवि नये नये अर्थों का अवलोकन करने में समर्थ होता है। आचार्य मङ्गल ने अभ्यास को महत्त्व दिया है। राजशेखर ने निर्णय दिया है कि समाधि और अभ्यास दोनों ही शक्ति की उद्भावना में सहायक होते हैं। समाधि तो मन की आन्तरिक अवस्था का नाम है और अभ्यास बाह्य परिशीलन का। इसके अतिरिक्त श्यामदेव का एक मत और उद्धृत किया गया है कि वे सारस्वत, आभ्यासिक और औपदेशिक कवियों में पहले को अधिक महत्त्व देते हैं, दूसरे को कम और तीसरे को उससे कम। किन्तु राजशेखर ने अपनी असहमति यह कह कर प्रकट की है कि सभी गुणों का समवाय ही काव्योत्कर्ष का कारण होता है। इसी प्रकार राजशेखर ने मङ्गल का उल्लेख इस प्रसङ्ग में भी किया है कि वे भावयित्री प्रतिभा के दोनों भेद अरोचकी और सृष्ट्याभ्यवहारी केवल परिशीलक में ही मानते हैं। इसके प्रतिकूल वामनीय उसे कविगत भी मानते हैं और उन्हीं के मत का राजशेखर ने समर्थन किया है।

राजशेखर के वाद प्रतिष्ठित काव्य शास्त्री आचार्य मम्मट का नाम आता है। उन्होंने काव्य हेतु के विषय में लिखा है :—

राजसेखर के मत में नाट्य में केवल शक्ति ही हेतु है। यह प्रतिभा और व्युत्पत्ति से भिन्न है और उन दोनों के द्वारा उसकी वृद्धि होती है। शक्ति तो कर्ता है और प्रतिभा तथा व्युत्पत्ति कम है। अर्थात् प्रतिभा और व्युत्पत्ति का जन्म शक्ति से ही होता है। प्रतिभा का आशय है अर्थ का प्रतिभाषण या प्रतिभाषित होना। अर्थ उसी को प्रतिभाषित होता है जिनमें शक्ति होती है। जिनके अन्तर प्रतिभा होती है वे न देखते हुए भी अर्थों को प्रत्यक्ष जैसा देखा सेते हैं कई जगन्नाथ कवि हुए हैं किन्तु उन्होंने रूप रस का ऐसा अन्वेषण किया है कि प्राक्काशो के अर्थों में उसके सामने नीचे पड़ जाते हैं। हिन्दी में सूरदास इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है। आत्मा अनेक मोनियो में भटकती हुई मानवमोनि में आती है। उसमें जगन्नाथ के संस्कार होते हैं, उनको वे सब अर्थ सबेसमान से ही प्रतिभाषित हो जाते हैं। यही प्रतिभा का प्रसाद है। यह प्रतिभा दो प्रकार की होती है कारयित्री और भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा कवि की होती है और भावयित्री सहृदय की कारयित्री प्रतिभा की दृष्टि से कवि तीन प्रकार के होते हैं—सारस्वत आभ्यासिक और शीघ्रदेशिक। जगन्नाथ के संस्कार से जिनकी प्रतिभा बिना प्रयत्न के ही स्फुरित होने लगती है वे सारस्वत कवि होते हैं। जिनमें बीजमान प्रतिभा जन्म से ही विद्यमान होती है किन्तु उसके स्फुरण के लिये अभ्यास की आवश्यकता पड़ती है वे आहार्य वृद्धि के कवि आभ्यासिक कहलाते हैं। जिनकी वाणी का बीज उपदेश के द्वारा प्रकट होता है वे दुर्बुद्धि कवि शीघ्रदेशिक कहलाते हैं। राजसेखर के मत में उत्तम कविता यही होती है जिसमें अनेक गुणों का सहयोग होता है और प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों मिलकर नाट्य कला को पूर्ण करते हैं। दूसरे प्रकार की प्रतिभा भावयित्री होती है जिसकी आवश्यकता परिशीलक को पड़ती है। इस प्रतिभा के बस पर सहृदय व्यक्ति कवि के अन्त और अभिप्राय का भावन कर उसे सफल बनाता है। यदि भावयित्री प्रतिभा द्वारा कवि के अभिप्राय का भावन न किया जाय तो कवि का सस्र ही व्यर्थ हो जायेगा। इस भावयित्री प्रतिभा की आवश्यकता कवि को भी पड़ती है। जब तक कवि अपनी रचना का भावन नहीं करता तब तक वह अच्छा कवि हो ही नहीं सकता। कुछ लोग भावना को कवि का गुण नहीं मानते। उनका विचार है कि कविता की रचना तो कवि करता है और उसका भावन सहृदय करता है। स्वर्ण की उत्पत्ति प्रत्यक्ष होती है और उसकी परीक्षा अमृता की कसौटी और होती है।

भावयित्री प्रतिभा दो प्रकार की होती है—शरीरकी और सृष्ट्यान्वहारी। शरीरक नाम का एक रोग होता है जिससे भोजन स्वादिष्ट नहीं मसूम पड़ता। यह स्वास्थ्य की दृष्टि से दोष होता है किन्तु नाट्य में गुण माना जाता है। नाट्य में अपनी ही हृति को प्रसन्नोप की दृष्टि से देखना और निरन्तर उसका संशोधन करने का प्रयत्न करना एक गुण है। सृष्ट्यान्वहारी का अर्थ है तिनकों को न बचाते हुए सभी कुछ का नाम। प्रतिभा का यह प्रकार निष्पट कोटि का होता है। इसमें गुण दोष

विवेचन की शक्ति नहीं होती। राजशेखर का मत है कि यदि स्वाभाविक अरोचिकता हो तो वह कवि में सर्वदा सन्निहित रहकर उसको उपकृत किया करती है।

राजशेखर के आशय का सारांश यह है कि शक्ति की अपेक्षा सर्वत्र होती है। शक्ति होने पर ही प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों का ही अधिगम हो सकता है। प्रतिभा और व्युत्पत्ति से ही शक्ति का विकास होता है। कभी-कभी अभेदारोप से शक्ति को प्रतिभा शब्द से अभिहित कर दिया जाता है। यह प्रतिभा दो प्रकार की होती है—कारयित्री और भावयित्री। कारयित्री प्रतिभा रचना में प्रयुक्त होती है और भावयित्री काव्यार्थ के भावन में। कवि में दोनों प्रकार की प्रतिभा अपेक्षित होती है। जब तक कवि अपनी ही कविता का भावन नहीं करता तब तक वह कभी भी उच्चकोटि का कवि हो ही नहीं सकता। कारयित्री प्रतिभा की दृष्टि से भी कवि कई प्रकार के हो सकते हैं—कुछ तो जन्मजात प्रतिभाशाली होते हैं कुछ अभ्यास से वीज रूप में स्थित—जन्मजात प्रतिभा का विकास कर काव्यकला में प्रवृत्त होने की क्षमता प्राप्त करते हैं और कुछ गुरु-के उपदेश से काव्य कला के क्षेत्र में आते हैं। इनमें सर्वोत्तम कवि वे ही हो सकते हैं जिनमें जन्मजात प्रतिभा इस मात्रा में विद्यमान हो कि वे बिना ही अभ्यास के काव्यकला में प्रवृत्त हो सकें और काव्यार्थ स्वतः उनके सामने नाचता चला आवे, फिर भी वे व्युत्पत्ति के लिये सचेष्ट रहे और ज्ञानवृद्धि करते जावें साथ ही उनमें अपनी रचना की आलोचना की भी प्रवृत्ति हो और दूसरों की झूठी प्रशंसा से उनमें अवलेप न हो तथा निरन्तर स्वयं आलोचना करते हुए अपने काव्य का सशोधन करते रहें।

राजशेखर ने इस प्रसङ्ग में दो अन्य आचार्यों का भी उल्लेख किया है—श्याम-देव और मङ्गल। श्यामदेव ने मन की समाधि (समाहित अवस्था) को अधिक महत्त्व दिया है क्योंकि मन की एकाग्रता से ही कवि नये नये अर्थों का अवलोकन करने में समर्थ होता है। आचार्य मङ्गल ने अभ्यास को महत्त्व दिया है। राजशेखर ने निर्णय दिया है कि समाधि और अभ्यास दोनों ही शक्ति की उद्भावना में सहायक होते हैं। समाधि तो मन की आन्तरिक अवस्था का नाम है और अभ्यास बाह्य परिशीलन का। इसके अतिरिक्त श्यामदेव का एक मत और उद्धृत किया गया है कि वे सारस्वत, आभ्यासिक और औपदेशिक कवियों में पहले को अधिक महत्त्व देते हैं, दूसरे को कम और तीसरे को उससे कम। किन्तु राजशेखर ने अपनी असहमति यह कह कर प्रकट की है कि सभी गुणों का समवाय ही काव्योत्कर्ष का कारण होता है। इसी प्रकार राजशेखर ने मङ्गल का उल्लेख इस प्रसङ्ग में भी किया है कि वे भावयित्री प्रतिभा के दोनों भेद अरोचकी और सृणाभ्यवहारी केवल परिशीलक में ही मानते हैं। इसके प्रतिकूल वामनीय उसे कविगत भी मानते हैं और उन्हीं के मत का राजशेखर ने समर्थन किया है।

राजशेखर के बाद प्रतिष्ठित काव्य शास्त्री आचार्य मम्मट का नाम आता है। उन्होंने काव्य हेतु के विषय में लिखा है—

शक्तिर्निपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यैः संपाता ।

काव्यब्रह्मसंयाम्नास इति हेतुस्तदुद्गमने ॥

शक्ति एक विशेष प्रकार का संस्कार होता है जिसे कवित्व भी कह सकते हैं। बिना काव्य का तो वा प्रसार ही नहीं होता और यदि होता भी है तो भी सपहास योग्य बस जाता है। यह तो हुई शक्ति। स्थावर अक्षरमार्मक लोक वृत्त व्याकरण अमिषाग कोष कला अतुल्य अस्वशास्त्रादि सहाय ग्रन्थ महा कवियों के काव्य और इतिहास पुराण इत्यादि के परिशीलन से जो ज्ञान उत्पन्न होता है उसे व्युत्पत्ति कहते हैं। जो सोच काव्य रचना करना चाहता उन पर विचार करना चाहते हैं उनके उपदेश से काव्य करण में और काव्य योजना में जो बार बार प्रवृत्ति होती है उसे अभ्यास कहते हैं। ये तीनों मिलकर काव्य के हेतु होते हैं। उनमें प्रत्येक रूप में कोई एक काव्य का हेतु नहीं हो सकता। यह है मम्मट के मत का सार है।

केशव मिश्र ने प्रतिभा को ही काव्य का एक मात्र कारण माना है। व्युत्पत्ति कविता का निभूषण होती है और अभ्यास उस प्रतिभा के संस्कार में कारण। बाण्ड ने भी केवल प्रतिभा को ही काव्य का कारण माना है तथा व्युत्पत्ति और अभ्यास को उसका संस्कारकारक। जयदेव ने प्रतिभा को ही एकमात्र काव्य रचना के कारण माना है और व्युत्पत्ति तथा अभ्यास को उसका सहायक।

प्राचार्य हेमचन्द्र ने भी प्रतिभा को ही काव्य के रूप में स्वीकार किया है और व्युत्पत्ति तथा अभ्यास को प्रतिभा का संस्कारक माना है। अतएव व्युत्पत्ति और अभ्यास काव्य के साक्षात्कारण नहीं होते अपितु प्रतिभा के उपकारक होते हैं। इसी लिये जिसमें प्रतिभा नहीं होती उसके व्युत्पत्ति और अभ्यास व्यर्थ हो जाते हैं। उन्होंने प्रतिभा के दो भेद भी किये हैं सज्जा और अधीपाधिकी। सज्जा प्रतिभा अममज होती है और अधीपाधिकी मन्मादि उपाधियों से सम्पादित की जाती है।

पण्डितराज भी केवल प्रतिभा को ही काव्य हेतु मानने वाले वर्ग में आते हैं। प्रतिभा में भी इन्होंने केवल वारिधिही प्रतिभा को स्वीकार किया है क्योंकि भाव-विही प्रतिभा का काव्य रचना में कोई विशेष उपयोग नहीं है। कवि जब अपनी ही रचना की आलोचना करता है तब वह कवि नहीं आलोचक ही होता है। पण्डितराज ने प्रतिभा के कारणों को दो भागों में विभाजित किया है—अवृष्ट और व्युत्पत्ति एवं अभ्यास। कभी कभी व्युत्पत्ति और अभ्यास के अभाव में भी प्रतिभा का स्फुरन देखा जाता है। बड़ा कारणता घट्ट की प्राप्ति होती है। घट्ट शब्द प्रीमाता वर्धन का है। बड़ा घट्ट की कल्पना इसलिए की गई है कि यज्ञादि से कामान्तर में होने वाले स्वर्गादि की उत्पत्ति कैसे हो सकती है? कारण तो कार्य हैं तत्काल पूर्व होना चाहिये किन्तु यही होना यह है कि अब जब किया जाता है उसके बीसों वर्ष बाद स्वर्ग की प्राप्ति होती है। इस अनुपपत्ति को दूर करने के लिये यीमासकों में घट्ट की वस्तु की है। यज्ञ ही घट्ट की उत्पत्ति होती है और घट्ट से कामान्तर में स्वर्ग की

उत्पत्ति होती है। इस प्रकार अदृष्ट एक प्रकार का सस्कार होता है जोकि कर्म से उत्पन्न हुआ करता है। पूर्वजन्मों के सस्कार से प्रतिभा की प्राप्ति होती है जोकि काव्य का कारण है। कभी कभी देवता महा पुरुष इत्यादि के प्रसाद से भी अदृष्ट की उत्पत्ति होती है। प्रतिभा का दूसरा कारण है व्युत्पत्ति एव अभ्यास। पण्डित राज का कहना है कि प्रायः देखा जाता है कि कतिपय कवि कुछ समय तक कविता नहीं कर पाते किन्तु कुछ समय बाद व्युत्पत्ति और अभ्यास की साधना से उनके अन्दर प्रतिभा उत्पन्न हो जाती है। किन्तु यहाँ पर ध्यान रखना चाहिए कि अदृष्ट जन्य प्रतिभा की अपेक्षा व्युत्पत्ति और अभ्यास से प्रादुर्भूत होने वाली प्रतिभा में एक विलक्षणता होती है, एक नवीनता होती है। उस प्रकार की प्रतिभा से जो काव्य बनता है वह भी विलक्षण प्रकार का ही काव्य होता है। यहाँ पर एक प्रश्न यह किया जा सकता है कि कभी कभी व्युत्पत्ति और अभ्यास के होने पर भी प्रतिभा की उत्पत्ति नहीं देखी जाती। अतः इस नियम में व्यभिचार आ जाता है कि प्रतिभा की उत्पत्ति व्युत्पत्ति और अभ्यास से भी हो सकती है। इस प्रश्न का उत्तर पण्डितराज ने दो रूपों में दिया है—एक तो बात यह है कि व्युत्पत्ति और अभ्यास में जितने और जिस प्रकार के विलक्षण की आवश्यकता प्रतिभा की उत्पत्ति के लिये होती है उसमें कमी रह जाने पर स्वभावतः प्रतिभा की उत्पत्ति नहीं होगी। आशय यह है कि जहाँ व्युत्पत्ति और अभ्यास के होने पर भी प्रतिभा की उत्पत्ति न हो वहाँ यह समझ लेना चाहिये कि प्रतिभा की उत्पत्ति के लिये जितनी व्युत्पत्ति और जितना अभ्यास चाहिये उसमें कमी रह गई है। या फिर यह समझना चाहिये कि जन्मान्तर का कोई ऐसा विशिष्ट पाप विद्यमान है जिसने प्रतिबन्धक बन कर प्रतिभा का जन्म नहीं होने दिया। यह है संस्कृत काव्य शास्त्र में प्रतिपादित काव्य हेतुओं का संक्षिप्त परिचय।

संस्कृत काव्य शास्त्र गत काव्य हेतुओं का निष्कर्ष

ऊपर काव्य हेतुओं का जो संक्षिप्त परिचय दिया गया है उससे स्पष्ट हो जाता है कि संस्कृत काव्य शास्त्र का प्रायः प्रत्येक आचार्य ने तीन हेतुओं को किसी न किसी रूप में स्वीकार करता है—प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास। जिन लोगों ने कुछ अन्य कल्पनायें की हैं उनका भी अन्तर्भाव इन्हीं तीन हेतुओं में हो जाता है। तीन हेतुओं की मान्यताओं में मतभेद नहीं है। मतभेद है तो इनकी स्थिति तथा इनके प्रभाव के तारतम्य या इनके परस्पर सम्बन्ध के विषय में। इस दृष्टि से इस दिशा में कई पक्ष बनाये जा सकते हैं—(१) प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों ही पृथक्-पृथक् कारण हैं। (२) तीनों मिलकर काव्य के हेतु होते हैं अर्थात् किसी एक की भी कमी में काव्य रचना नहीं हो सकती। (३) प्रतिभा अनिवार्य कारण है। उसके बिना काव्य रचना नहीं हो सकती। शेष दो कवितायें विशेषता का आधान करने वाले हैं। उनके अभाव में भी कविता बन सकती है पर अच्छी नहीं बनेगी। (४) प्रतिभा ही एक मात्र कविता का कारण है, शेष दो प्रतिभा के कारण हैं। (५) प्रतिभा के अभाव में

भी काव्य की रचना सम्भव है। यह दूसरी बात है कि वह उतनी अच्छी नहीं बनेगी।
 (६) कारमित्री और भावमित्री दोनों प्रकार की प्रतिभा कवि में अपेक्षित होती है।
 (७) कवि में केवल कारमित्री प्रतिभा ही अपेक्षित है भावमित्री प्रतिभा नहीं।
 (८) प्रतिभा की कमी का दोष छिपाये नहीं छिपाता किन्तु व्युत्पत्ति के अभाव का दोष प्रतिभा से छिप जाता है। (९) अन्वयान तथा लोक वृत्त ही प्रधानतया काव्य रचना में कारण होते हैं। ये कतिपय पक्ष हैं जो विभिन्न भाषायों के मत से काव्य हेतु के रूप में स्थापित किये जा सकते हैं। इनमें आधिक सरल सर्वत्र विद्यमान है। इन संक्षेप में कह सकते हैं कि प्रतिभा काव्य का उपादान कारण है तथा व्युत्पत्ति और अम्यास निमित्त कारण।

काव्य हेतुओं का स्वरूप

काव्य हेतुओं में सबप्रधान है प्रतिभा उसके स्वरूप पर विचार कर लेना चाहिये। ऊपर कारण विवेचन के प्रसंग में अन्वयान प्रतिभा का स्वरूप भी स्पष्ट होता गया है। प्रतिभा की विभिन्न भाषायों द्वारा भी हुई परिभाषायें इस प्रकार हैं—
 मट्टीत ने कहा है कि 'मननयोग्येय शान्तिनी प्रज्ञा को ही प्रतिभा कहते हैं' जब कवि उस प्रतिभा से अनुभावित हो जाता है तब उसके वर्णन में जीबन आ जाता है। इस राजसेनर के प्रसंग में देख चुके हैं कि प्रज्ञा एक प्रकार की बुद्धि होती है जो भविष्य धर्म को देख लेती है और अतीत को देखने वाली स्मृति तथा वर्तमान को देखने वाली स्मृति तथा वर्तमान को देखने वाली मति की यह सहायिनी होती है। एक दूसरे विवेचक ने प्रज्ञा को भवासिनी बतलाया है जो भूत भविष्य और वर्तमान तीनों को देख सकती है। इसी प्रज्ञा में जब ऐसी शक्ति आ जाती है कि तुलसी के शब्दों में नये-नये धर्म उसी प्रकार दिखलाई देने लगते हैं जैसे किसी जादू के प्रजन को समा लेने से गये हुये लहाने वृष्टिगत हो जाते हैं तब उसे प्रतिभा कहते हैं। अमिनब गुप्त ने भी अपने साहित्य गुह मट्टीत का अनुसरण कर प्रतिभा की यही परिभाषा स्वीकार की है। उनका कहना है कि अपूर्व वस्तु निर्माणात्मक प्रज्ञा की प्रतिभा कहते हैं। एक दूसरे स्थान पर उन्होंने लिखा है कि वर्णनीय वस्तु को नये-नये रूप में प्रस्तुत करने की शक्ति को प्रतिभा कहते हैं। अमरट ने प्रतिभा को एक विशेष प्रकार का संस्कार माना है जो कि कवित्व बीजस्वरूप होती है। राजसेनर की दृष्टि से प्रतिभा का परिचय पहले ही दिया जा चुका है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि अन्वय धाम धर्म समुदाय अन्वयार सत्त्व शक्ति मार्ग या और भी ऐसी ही काव्य सम्बन्धी विशेषताओं को हृदय में जो प्रतिमावित्त करती है उसे प्रतिभा कहा जाता है। सारांश यह है कि प्रतिभा एक ऐसा तत्त्व है जो हृदय में नई-नई कल्पनाएँ जागृत करती रहती है। नई-नई वस्तुओं के दर्शन कराती रहती है। कवि की निर्मल प्रतिभा में बिजब जमी प्रकार प्रतिफलित होता रहता है जिस प्रकार बीज में सामने आने वाली वस्तु प्रतिफलित हो जाती है। यह अपनी कल्पना के द्वारा नये बिजब की रचना करके वे समर्थ हो जाता है जो अमिनब गुप्त और अमरट के

उत्पत्ति होती है। इस प्रकार अदृष्ट एक प्रकार का सस्कार होता है जोकि कर्म से उत्पन्न हुआ करता है। पूर्वजन्मों के सस्कार से प्रतिभा की प्राप्ति होती है जोकि काव्य का कारण है। कभी कभी देवता महा पुरुष इत्यादि के प्रसाद से भी अदृष्ट की उत्पत्ति होती है। प्रतिभा का दूसरा कारण है व्युत्पत्ति एव अभ्यास। पण्डित राज का कहना है कि प्रायः देखा जाता है कि कतिपय कवि कुछ समय तक कविता नहीं कर पाते किन्तु कुछ समय बाद व्युत्पत्ति और अभ्यास की साधना से उनके अन्दर प्रतिभा उत्पन्न हो जाती है। किन्तु यहाँ पर ध्यान रखना चाहिए कि अदृष्ट जन्य प्रतिभा की अपेक्षा व्युत्पत्ति और अभ्यास से प्रादुर्भूत होने वाली प्रतिभा में एक विलक्षणता होती है, एक नवीनता होती है। उस प्रकार की प्रतिभा से जो काव्य बनता है वह भी विलक्षण प्रकार का ही काव्य होता है। यहाँ पर एक प्रश्न यह किया जा सकता है कि कभी कभी व्युत्पत्ति और अभ्यास के होने पर भी प्रतिभा की उत्पत्ति नहीं देखी जाती। अतः इस नियम में व्यभिचार आ जाता है कि प्रतिभा की उत्पत्ति व्युत्पत्ति और अभ्यास से भी हो सकती है। इस प्रश्न का उत्तर पण्डितराज ने दो रूपों में दिया है—एक तो बात यह है कि व्युत्पत्ति और अभ्यास में जितने और जिस प्रकार के विलक्षण्य की आवश्यकता प्रतिभा की उत्पत्ति के लिये होती है उसमें कमी रह जाने पर स्वभावतः प्रतिभा की उत्पत्ति नहीं होगी। आशय यह है कि जहाँ व्युत्पत्ति और अभ्यास के होने पर भी प्रतिभा की उत्पत्ति न हो वहाँ यह समझ लेना चाहिये कि प्रतिभा की उत्पत्ति के लिये जितनी व्युत्पत्ति और जितना अभ्यास चाहिये उसमें कमी रह गई है। या फिर यह समझना चाहिये कि जन्मान्तर का कोई ऐसा विशिष्ट पाप विद्यमान है जिसने प्रतिबन्धक बन कर प्रतिभा का जन्म नहीं होने दिया। यह है संस्कृत काव्य शास्त्र में प्रतिपादित काव्य हेतुओं का संक्षिप्त परिचय।

संस्कृत काव्य शास्त्र गत काव्य हेतुओं का निष्कर्ष

ऊपर काव्य हेतुओं का जो संक्षिप्त परिचय दिया गया है उससे स्पष्ट हो जाता है कि संस्कृत काव्य शास्त्र का प्रायः प्रत्येक आचार्य ने तीन हेतुओं को किसी न किसी रूप में स्वीकार करता है—प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास। जिन लोगों ने कुछ अन्य कल्पनायें की हैं उनका भी अन्तर्भाव इन्हीं तीन हेतुओं में हो जाता है। तीन हेतुओं की मान्यताओं में मतभेद नहीं है। मतभेद है तो इनकी स्थिति तथा इनके प्रभाव के तारतम्य या इनके परस्पर सम्बन्ध के विषय में। इस दृष्टि से इस दिशा में कई पक्ष बनाये जा सकते हैं—(१) प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों ही पृथक्-पृथक् कारण हैं। (२) तीनों मिलकर काव्य के हेतु होते हैं अर्थात् किसी एक की भी कमी में काव्य रचना नहीं हो सकती। (३) प्रतिभा अनिवार्य कारण है। उसके बिना काव्य रचना नहीं हो सकती। शेष दो कवितायें विशेषता का आधान करने वाले हैं। उनके अभाव में भी कविता बन सकती है पर अच्छी नहीं बनेगी। (४) प्रतिभा ही एक मात्र कविता का कारण है, शेष दो प्रतिभा के कारण हैं। (५) प्रतिभा के अभाव में

के अनुकूल प्रतिभा का प्राप्तिमान हुआ। भागे चलकर धरस्तू ने बीमी प्रेरणा को प्रस्तीकार कर दिया और कहा कि कविता की प्रवृत्ति मानव स्वभाव की ही प्रवृत्ति है। मानव का स्वभाव है अनुकरण द्वारा ज्ञान प्राप्त करना और साथ ही वह सामञ्जस्य का भी प्रेमी है। यह अनुकरण और सामञ्जस्य की प्रवृत्ति ही मानव को काव्यरचना में प्रवृत्त करती है। इसका शासक यह नहीं है कि धरस्तू कविता के हेतु प्रतिभा से अपरिचित था या उसकी दृष्टि में प्रतिभा कविता का कारण नहीं हो सकती। उसने अनेक ही इस बात का प्रतिपादन किया है कि कविता अन्तःस्फूर्त तत्त्व है। यह अन्तःस्फूर्ति का तत्त्व प्रतिभा के हेतुओं में अधिकाधिक अपना स्वाम ज्ञाता बना और मध्ययुग पुनर्जागरण काल और १९ सदी के मध्य भाग तक इस धारणा का प्राबल्य रहा। कवि की प्रज्ञा पदार्थ का स्पर्श कर अधिक सरसता से उचट्ट हो जाती है। भागे चलकर प्रतिभा का सम्बन्ध चेतना के अन्तर्दृष्ट और बंध प्रभाव प्राप्ति से जोड़ दिया गया।

कविता के दूसरे हेतु निपुणता को भी धरस्तू ने महत्त्व प्रदान किया है किन्तु यह स्पष्ट नहीं किया कि इन दोनों में सापेक्षिक महत्त्व किसका अधिक है। परन्तु विवेचकों ने तो प्रतिभा को ही अधिक महत्त्व दिया है। इस विषय में डॉ. नरेन्द्र के ये शब्द ध्यान देने योग्य हैं— होरेस और उनके अनुयायी नव्य शास्त्रवादियों को छोड़कर अन्य सभी काव्यचिन्तकों ने प्रतिभा को ही प्राथमिकता प्रदान की है। वास्तव में होरेस पोप इत्यादि का भी यह साहस नहीं हुआ कि प्रतिभा को गीत स्वान दें परन्तु उनके विवेचन की मूल व्यवस्था निपुणता और अभ्यास के ही पक्ष में थी।

सी ह्यूट ने कल्पना और चिन्तन को काव्यहेतु के रूप में स्वीकार किया है। बिलियम हैचीलिड ने कल्पना और भावना की भाषा को कविता कहकर इन दोनों तत्त्वों को मानो काव्य हेतु के रूप में स्वीकार कर लिया है। रस्किन ने भी कल्पना तत्त्व को कला का शासन बतलाया है। वस्तुतः जीवन के विविध पक्षों और हस्तों का प्रत्यक्षीकरण प्रमूर्त का मूर्तकरण इत्यादि तत्त्व कल्पना प्रसूत ही होते हैं। अतः कल्पनातत्त्व का काव्य हेतुओं में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। कल्पना के माध्यम से प्रसूत चित्र भाव को प्रेरित करते हैं और उनसे विचारों की उत्पत्ति मिलती है।

क्रोचे ने अन्तर्दृष्टि अन्तःप्रवृत्ति चिन्तन कल्पना विचार दर्शनकरण की प्रवृत्ति और प्रतिनिधित्व की वाक्यांश को काव्य प्रेरणा में अत्यधिक महत्त्व दिया है। सी ह्यूट ने प्रत्युरात्म मति को भी काव्य का प्रेरक बतलाया है।

उपसंहार

काव्य हेतुओं पर विचार भारतीय काव्य शास्त्र का जैसा प्रमुख विषय रहा है वैसा पाश्चात्य काव्यशास्त्र में नहीं रहा। वही प्रमाण रूप से काव्य के प्रेरक तत्त्वों पर ही विचार किया है। पाश्चात्य विद्वानों ने काव्य हेतु के रूप में प्रतिभा को ही अधिकार रूप में स्वीकार किया है। वही विचार अधिकार भारतीय नवीनियों का

शब्दों में दृश्यमान जगत की अपेक्षा कहीं अधिक उत्कृष्ट होता है। नवीन अर्थ की परिकल्पना और व्यक्ति के अनुकूल नवीन शब्द योजना सौन्दर्याधान के लिये अलंकार तथा गुण योजना यह सब प्रतिभा का ही विलास है।

हेमचन्द्र ने प्रतिभा के विकास के विषय में एक नई बात कही है। उनका कहना है प्रतिभा सूर्य के समान प्रकाशमान होती है। जिस प्रकार अश्रुपटल सूर्य को आवृत कर लेता है और उसका प्रकाश दृष्टि से ओझल हो जाता है उसी प्रकार कुसस्कार प्रकाश स्वल्प आत्मा पर आवरण डाल देते हैं जिससे वह प्रकाश कुण्ठित हो जाता है। फिर जब कारण विशेष से वह आवरण भंग हो जाता है तब प्रतिभा क्रियाशील हो जाती है और नवीन शब्दों और अर्थों को प्रकाशित करने लगती है। जो आवरण या विघ्न प्रतिभा के प्रकाश को रोकते हैं उनके स्वाभाविक रूप का उपशम हो जाता है और भविष्य में इन आवरणों के पुनः प्रादुर्भाव की सम्भावना समाप्त हो जाती है, तब जो प्रतिभा प्रादुर्भूत होती है वह सहजा प्रतिभा कही जाती है। इसके प्रतिकूल मन्त्र इत्यादि के बल से जब प्रतिभा जाग्रत की जाती है वह उत्पाद्या होती है। क्षेमेन्द्र ने कवि कण्ठाभरण में कई मन्त्रों और तान्त्रिक विधियों का उल्लेख किया है जिनसे प्रतिभा का उद्भव हो जाता है।

काव्य का दूसरा हेतु है व्युत्पत्ति। वस्तुतः लोक हृदय का ज्ञान प्राप्त करने के लिये व्युत्पत्ति परम आवश्यक होती है। इस व्युत्पत्ति के अन्तर्गत सभी प्रकार का शास्त्रीय और लौकिक ज्ञान आ जाता है और साथ ही लक्षण ग्रन्थों और लक्ष्य ग्रन्थों का ज्ञान भी इसी व्युत्पत्ति के अन्तर्गत आ जाता है। कवि कण्ठाभरण में कवियों के सौ कर्तव्य कर्म बतलाये गये हैं जिनमें अधिकांश का व्युत्पत्ति से ही सम्बन्ध है। उसमें उन्होंने दिखलाया है कि किस प्रकार लोक का ज्ञान प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूप में हो सकता है। तीसरा हेतु है अभ्यास। इसके अभाव में अनेक प्रतिभायें कुण्ठित होकर व्यर्थ हो जाती हैं। कवियों तथा सम्मानित व्यक्तियों के पास बैठकर काव्य रचना का अभ्यास प्रतिभा को उकसाता है और काव्य-कला में प्रवीणता उत्पन्न करता है। अभ्यास से कविता मज जाती है और उसमें नवीन चमक-दमक तथा नवीन शक्ति आ जाती है। क्षेमेन्द्र ने अभ्यास के प्रकार भी लिखे हैं जैसे अर्थहीन शब्द जोड़ने से छन्द का अभ्यास हो जाता है। इसी प्रकार प्रसिद्ध पद्यों से कुछ शब्द हटाकर अपने शब्द रखना और फिर सौन्दर्य का तारतम्य देखना, पुराने पद्यों के अर्थ में नई रचना करना इत्यादि कतिपय प्रकार हैं जिनसे कोई भी व्यक्ति काव्य-कला में निष्णात हो जाता है।

पाश्चात्य काव्य शास्त्र में काव्य हेतु के कतिपय तत्त्व

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में चिर अतीत में कविता के हेतु के रूप देवीशक्ति को स्वीकार किया जाता था। इन विचारकों का मत था कि देवी प्रेरणा से ही काव्याभिव्यक्ति और काव्यकरण शक्ति का प्रादुर्भाव होता है। अनेक इस प्रकार के उल्लेख पाये जाते हैं जिनमें बतलाया गया है कि धाम्देवता के आवेश से ही कविता

काव्य की आत्मा

- १ आत्मा राज्य और साहित्य में उसका प्रयोग
- २ भारतीय काव्यशास्त्र में आत्म तत्त्व का विवेचन
- ३ अर्थक र संग्रहालय
- ४ ऐति संग्रहालय
- ५ अग्नि संग्रहालय
- ६ अश्वमेध संग्रहालय
- ७ रस सिद्धान्त
- ८ औचित्य संग्रहालय
- ९ पञ्चतन्त्र काव्य शास्त्र में काव्य जीवन पर विचार
- १० समोच्च तन्त्र अपर्णहार

आत्मा-राज्य और साहित्य में उसका प्रयोग

आत्म राज्य वर्चस्व से जोक व्यवहार में और वहाँ से काव्य-शास्त्र में आया है। वर्चस्व में आत्मा की अनेक कर्मों में व्याख्या की गई किनी में उसे वेतना का पर्याय माना किसी ने ज्ञानाधिकरण कहा। उसकी सत्ता और स्वयं तथा उनके व्यापार इत्यादि के विषय में अनेक प्रकार के वाद-विवाद उठने लगे और उस व्यापार पर अनेक पक्षों तथा बाधों का प्रवर्तन हुआ। किन्तु वर्चस्व के उस पक्ष में पहुँचकर महाँ यह बतला देना आवश्यक प्रतीत होता है कि लोक व्यवहार में इस राज्य का प्रयोग आत्मा की व्यापकता के साधर्म्य को लेकर व्यापक धर्म से होते लगा है। आत्मा जीवन का भी प्रतीक है और सार भाग को भी औपचारिक रूप से आत्मा ही कहा जाता है। जब हम काव्य की आत्मा सत्य का प्रयोग करते हैं तब उससे हमारी धर्मों की प्रतीति होती है। आत्मा विषयक विधिक्रिया का आशय यही है कि काव्य का जीवन-सा तत्त्व काव्य की समस्त वस्तु सत्ता और प्रणिया में व्याप्त है? किस तत्त्व के अन्तर सभी तत्त्वों का समावेश सम्भवाता पूर्णक किया जा सकता है? किसके सम्भारण से काव्य की सभी विशेषताओं का परिचय मिल जाता है? काव्य का सार क्या है? किस तत्त्व के अन्तर्गत में काव्य मृतवत् प्रतीत होने लगता है? इत्यादि प्रश्नों का उत्तर देना ही काव्य की आत्मा सम्बन्धी जिज्ञासा का आशय है। सारांश यह है कि काव्य की प्रधान तत्त्व का परिशीलन ही काव्य के आत्म निष्पन्न के क्षेत्र में आता है।

भी है। कतिपय अपवादों को छोड़कर न भारत में ही और न पश्चिम में ही निपुणता को प्रतिभा से बढ़कर या उसके समकक्ष स्थान दिया जाता है। वस्तुतः प्रतिभा कविता के लिये अनिवार्य हेतु है इसमें सन्देह नहीं हो सकता। किन्तु व्युत्पत्ति और अभ्यास की भी उपेक्षा नहीं की जा सकती। व्युत्पत्ति के अभाव में कितने ही प्रतिभाशाली व्यक्ति अज्ञात रूप में ही इस विश्व से चले जाते हैं। जैसा कि ग्रे ने न जाने कितने कालिदास तुलसीदास शेक्सपियर इत्यादि अशिक्षित चरवाहों और मजदूरों में नष्ट हो जाते हैं। व्युत्पत्ति के अभाव में उनमें काव्यस्फूर्ति होती ही नहीं। इसी प्रकार कितने ही व्युत्पन्न व्यक्ति कवि नहीं बन पाते क्योंकि उनको कविता का अभ्यास करने का अवसर नहीं मिलता। रस गंगाधरकार के इस कथन में नितान्त सत्य है कि सहजा प्रतिभा तो होती ही है और वही काव्य का प्रधान कारण है। किन्तु अनेकश देखा जाता है कि जो लोग पहले कवि नहीं होते, परन्तु बाद में व्युत्पत्ति और अभ्यास के बल पर काव्य क्रिया में सिद्धि प्राप्त कर लेते हैं। अतः कविता में जहाँ प्रतिभा कारण है वहाँ व्युत्पत्ति और अभ्यास भी अनुपेक्षणीय है। चाहे हम उन्हें प्रतिभा के समान स्थान दें चाहे प्रतिभा से निम्नस्तर पर रखें और चाहे प्रतिभा का ही जनक कारण कहे अवश्य ही उनका उपयोग काव्य क्रिया में है। दण्डी के इस मत में भी सार है कि प्रतिभा के अभाव में भी निम्नकोटि की ही सही व्युत्पत्ति और अभ्यास से कविता सम्भव है और ऐसी कविता से विदग्ध गोष्ठियों में भी आदर प्राप्त हो जाता है।

कि जब धारम उत्थानुसन्धान की बात चलने लगी थीर प्रमुख रूप से नये नये सिद्धांत निकलने लगे तब धर्मकार अपना महत्त्व खोता गया और ध्वनि सिद्धांत के प्रवर्तन के बाद तो सम्भवतः एक भी धार्मिक ऐसा नहीं हुआ जिसने काव्य में धर्मकारों को धारम क्यता प्रदान करने का साहस किया हो। यहाँ तक कि ध्वनि की उच्चता के समान काव्य में धर्मकारों को धनिधार्य प्रतिपादित करने वाले जयदेव ने भी रसाधि को धर्मकारों के शासन में रखना उचित नहीं समझा और उनका धर्मकारों के क्षेत्र से विनिर्मुक्त स्वतंत्र विवेचन ही प्रस्तुत किया है। किन्तु पूर्ववर्ती धार्मिकों ने धर्मकारों के शासन में ही समस्त काव्य उत्पन्न को रक्खा है। यदि उनके समय में धारम उत्पन्न चिन्तन की परम्परा चल पड़ी होती तो वे बहुत मात्र से धर्मकारों को काव्य की धारमा कह देते। उनका प्रतिपादन ऐसा ही है और उनके मत में धर्मकारों को काव्य की धारमा माना जा सकता है। इस प्रकार यदि ऐतिहासिक कालक्रम से काव्यात्मा के विवर्तन मनों पर विचार किया जाय तो उनका क्रम होगा—धर्मकार रीति ध्वनि बक्रोक्ति, रस और धीनित्य। यही १ सम्प्रदाय काव्यसात्त्व मे प्रचलित है। अधिम पृष्ठे पर इसी क्रम से इन पर विचार किया जायेगा।

धर्मकार सम्प्रदाय

धर्मकार सम्प्रदाय के प्रमुख धार्मिक हैं—भामह, बंधी और उद्भट। छट की भी हम इसी सम्प्रदाय में रख सकते थे उन्होंने भी धर्मकारों का सर्वांगिक विस्तार से विवेचन किया है— किन्तु उन्होंने रस को धर्मकारों के शासन से मुक्त कर उसकी सीमा को संकुचित अवश्य कर दिया है। इसी प्रकार यदि धामन ने रीति को स्पष्ट ही काव्य की धारमा न कह दिया होता और धर्मकारों की प्राप्ति-सम्पादक मात्र न कहा होता तो धामन भी धर्मकार सम्प्रदाय में आ जाते। क्योंकि उनका धर्मकार का समस्त सौंदर्यधर्मकार इतना व्यापक है कि वह धर्मकार को सुविधापूर्वक धारमा के पर पर प्रतिष्ठित कर देता है। भासय यह है कि ध्वनिकार से पूर्ववर्ती धारम सभी धार्मिकों की दृष्टि में धर्मकार एक व्यापक उत्पन्न है और धर्मकार की महत्ता अनुभव है। कुछ भी हो कम से कम तीन प्रतिष्ठित धार्मिक भामह, बंधी और उद्भट तो धर्मकार रूप में धर्मकार-सम्प्रदायवादी ही कहे जा सकते हैं। अतः इन लोगों के मत में काव्य की धारमा धर्मकार को कहा जा सकता है।

भामह ने काव्य सद्य मे एकमात्र धर्मकार पर ही विचार किया है। उनका कहना है कुछ लोग केवल धर्मात्मिकों को ही काव्य कहते हैं। क्योंकि —

न काल्पमणि निर्धुवं विनाति नमितामुष्णम् ।

धर्मात् रूपवान् भी नमिता-मुष्ण विना धाभूषण के दीर्घित नहीं होता। दूसरे तो धर्मात्मिकों को बाह्य बतलाते हैं और धर्म व्युत्पत्ति को बापी वा धर्मकार (सम्पादनकार) मानते हैं। किन्तु हमारे मत में ती धर्मात्मिक और धर्मात्मिक दोनों धर्मात् है और धर्मात्मिक तथा धर्मात्मिक दोनों मिलकर काव्यत्व का सम्पादन

भारतीय तथा पाश्चात्य मनीषियो ने किसी एक तत्त्व को प्रमुख मानकर इतर तत्त्वों को उसी में अन्तर्गुक्त करने की चेष्टा की है। इस विषय में भारत तथा पाश्चात्य देशों में अनेक सम्प्रदाय अथवा सिद्धान्तों का प्रचार हुआ है। यहाँ प्रमुख तत्त्वों की काव्यात्म विषयक विवेचना का संक्षिप्त परिचय देकर इस बात की परीक्षा की जायेगी कि कौन-सा सिद्धांत किस सीमा तक काव्य की आत्मा बनने का अधिकारी है और कौन तत्त्व निर्दुष्ट रूप में इस पद पर प्रतिष्ठित किया जा सकता है।

भारतीय काव्य शास्त्र में आत्म तत्त्व का विवेचन

भारतीय काव्य शास्त्र में काव्यात्म तत्त्व का सर्वप्रथम विवेचन वामन के काव्यालंकार सूत्र में अधिगत होता है। उसके पहले दंडी काव्य शरीर का उल्लेख कर चुके थे। दंडी ने शब्द और अर्थ को काव्य का शरीर बतलाया था और वामन ने रीति को आत्मा कहा। इस प्रकार आगे चल कर जो पूरा रूपक बाधा गया उसका सूत्रपात वही से समझा जाना चाहिए। ध्वनिकार को काव्य शरीर विषयक दंडी की मान्यता पर तो आपत्ति नहीं हुई किन्तु वामन द्वारा प्रतिपादित काव्यात्मा का उन्होंने प्रतिषेध किया तथा कहा कि रीति को आत्मा कहना आत्मानुसंधान के क्षेत्र में वीच में ही भटक जाना है। काव्य की आत्मा तो वस्तुतः ध्वनि ही हो सकती है। कुन्तक को ध्वनि सिद्धांत में एक नया प्रवर्तन दिखलाई दिया। अतः यद्यपि ध्वनि सिद्धांत का उन्होंने विस्तृत खडन तो नहीं किया—यह कार्य उन्होंने महिम के लिये छोड़ दिया—किन्तु काव्य जीवन के रूप में पुराने काव्यशास्त्र में प्रचलित वक्रोक्ति शब्द को ढूँढ़ निकाला। तथा खडन मडन के पचड़े में न पड़ते हुये सबल और प्रौढ़ रूप में उसी को काव्य की आत्मा सिद्ध कर दिया। यह सारी परिस्थिति राजशेखर के सामने थी। अतः अब रूपक के पूरे करने का अवसर आ चुका था। राजशेखर ने काव्य पुरुष के रूपक की ही कल्पना नहीं की किन्तु उसके जन्म पर भी प्रकाश डाला। काव्य-पुरुष के रूपक के विषय में उन्होंने शब्द और अर्थ को शरीर बतलाया। संस्कृतादि भाषा में मुखादि विभिन्न अंगों का निर्देश किया, रस को आत्मा बतलाया और अनुप्रास उपमा इत्यादि को आभूषणों के रूप में स्वीकार किया। रस को महत्त्व तो प्रायः सभी आचार्य देते चले आये थे—ध्वनिकार ने भी रस ध्वनि को ही काव्य की आत्मा कहकर रस की आत्म रूपता को यथा कर्णिकचत स्वीकार ही कर लिया था किन्तु कठरव से रस को आत्मा प्रथम बार राजशेखर ही ने कहा। आगे चलकर विश्वनाथ भी इसी मत के हो गये और उन्होंने रस को ही काव्य की आत्मा माना। क्षेमेन्द्र ने मानो सबका समझौता कराने के लिए एक नये तत्त्व अचिंत्य को काव्य की आत्मा माना जिससे किसी के प्रति न तो पक्षपात ही प्रकट होता था और न कोई भी विवेचक इस मान्यता के प्रति अरुचि ही प्रकट कर सकता था।

काव्य का केवल एक तत्त्व शेष रह गया जिसको आचार्यों ने सम्मान तो बहुत दिया किन्तु आत्मा किसी ने नहीं कहा। वह तत्त्व था अलंकार। बात यह है

कि जब आत्म उत्थानसम्बन्ध की बात चलने लगी थीर प्रमुख रूप से नये नये सिद्धांत निकलने लगे तब धर्मकार अपना महत्त्व खोता गया और ध्वनि सिद्धांत के प्रवर्तन के बाद तो सम्भवतः एक भी धार्मिक ऐसा नहीं हुआ जिसने काम्य में धर्मकारों को धर्म रूपता प्रदान करने का साहस किया हो। यहाँ तक कि धर्म की उच्चता के सत्य काम्य में धर्मकारों को धर्मिकार्य प्रतिपादित करने वाले जयदेव ने भी रसादि को धर्मकारों के शासन में रखना उचित नहीं समझा और उनका धर्मकारों के क्षेत्र से विनिर्मुक्त स्वतंत्र विवेचन ही प्रस्तुत किया है। किन्तु पूर्ववर्ती धार्मिकों ने धर्मकारों के शासन में ही समस्त काम्य उत्थ को रक्खा है। यदि उनके समय में आत्म उत्थ किन्तु की परम्परा चल पड़ी होती तो वे शकुन्तला भाव हैं धर्मकारों को काम्य की धारणा रख देते। उनका प्रतिपादन ऐसा ही है और उनके मत में धर्मकारों को काम्य की धारणा माना जा सकता है। इस प्रकार यदि ऐतिहासिक कालक्रम से काम्यशास्त्र के विभिन्न मतों पर विचार किया जाय तो उनका क्रम होगा—धर्मकार रीति ध्वनि ब्रह्मोक्ति, रस और धीर्बल। यही ६ सम्प्रदाय काम्यशास्त्र में प्रचलित हैं। प्रथम पृष्ठों पर इसी क्रम से इन पर विचार किया जायेगा।

धर्मकार सम्प्रदाय

धर्मकार सम्प्रदाय के प्रमुख धार्मिक हैं—भामह, बंशी और उद्भट। स्रष्टा की भी हम इसी सम्प्रदाय में रख सकते हैं। उन्होंने भी धर्मकारों का सर्वांगिक विस्तार के विवेचन किया है—किन्तु उन्होंने रस को धर्मकारों के शासन से मुक्त कर उसकी सीमा को संकुचित अवश्य कर दिया है। इसी प्रकार यदि बामन ने रीति को स्पष्ट ही काम्य की धारणा न कह दिया होता और धर्मकारों को शास्त्रता-सम्पादक मात्र न कहा होता तो बामन भी धर्मकार सम्प्रदाय में आ जाते। क्योंकि उनका धर्मकार का सबसे चौद्वयमर्मकार इतना व्यापक है कि वह धर्मकार को धूमिचापूर्वक धारणा के पर पर प्रतिष्ठित कर देता है। भाष्य यह है कि धर्मिकार से पूर्ववर्ती प्रायः सभी धार्मिकों की दृष्टि में धर्मकार एक व्यापक उत्थ है और धर्मकार की महत्ता अनुभूति है। कुछ ही हो कम से कम तीन प्रतिष्ठित धार्मिक भामह, बंशी और उद्भट तो धर्मिकार रूप में धर्मकार-सम्प्रदायवादी ही कहे जा सकते हैं। परन्तु इन लोगों के मत में काम्य की धारणा धर्मकार की कहा जा सकता है।

भामह ने काम्य लक्षण में एकमात्र धर्मकार पर ही विचार किया है। उनका कहना है कुछ लोग केवल धर्मिकारों को ही काम्य कहते हैं। क्योंकि —

न काम्यमपि निम्नं विनाति नमितामुच्यते ।

धर्मिकार रूपवान भी नमिता-मुक्त विना धाम्नीय के घोषित नहीं होता। दूसरे लोग धर्मिकार को ब्रह्म बतलाते हैं और लब्ध व्युत्पत्ति को बानी का धर्मिकार (सम्पादनकार) मानते हैं। किन्तु हमारे मत में तो सम्पादनकार और धर्मिकार दोनों समीप हैं और सम्पादनकार तथा धर्मिकार दोनों मिलकर काम्यत्वं का सम्पादन

करते हैं। भामह के समय तक रसतत्त्व काव्य क्षेत्र में मान्य हो चुका था। भामह ने उसको अलंकारों में ही अन्तर्भुक्त करने की चेष्टा की। उसके बाद क्षेत्र में आने वाले प्रमुख काव्य-सम्प्रदाय रीति, ध्वनि और वक्रोक्ति हैं। रीति की मान्यता का तो भामह ने सर्वथा प्रत्याख्यान ही किया है। वक्रोक्ति को अलंकार का साधक धर्म मात्र माना। इस प्रकार रीति और वक्रोक्ति ये दोनों सिद्धान्त भी रस के समान अलंकार के ही शासन में आ गये हैं। ध्वनि का उस समय तक परिज्ञान नहीं था। अतः उसके विषय में आचार्य ने कुछ नहीं कहा। किन्तु ध्वनि का अभिप्रेत व्यंग्यार्थ की प्रधानता का सिद्धान्त किसी न किसी रूप में भामह के काव्यालंकार में भी प्रतिफलित हुआ है। भामह ने पर्यायोक्त इत्यादि कतिपय ऐसे अलंकार रखे हैं जिनमें ध्वनि का अन्तर्भाव किया जा सकता है। इस प्रकार भामह के मत में अलंकार समस्त काव्य तत्त्वों में व्यापक है। अलंकार से ही समस्त काव्य तत्त्वों का अनुगम हो जाता है। यह काव्य में प्राण प्रतिष्ठा करने वाला है। वार्ता को काव्य नहीं कह सकते क्योंकि उसमें अलंकार नहीं होता। आशय यह है कि भामह के मत में काव्य की आत्मा अलंकार है।

भामह का काव्यात्म विषयक दृष्टिकोण अनुमानगम्य ही है किन्तु दण्डी ने स्पष्ट रूप में अलंकार को काव्य का मूलतत्त्व कहा है। इन्होंने अलंकार के विषय में कहा है —

काव्य शोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते ।

ते चाद्यापि विकल्प्यन्ते कस्तान् कात्स्न्येन वक्ष्यति ॥

अर्थात् काव्य शोभाकरक धर्मों को अलंकार कहते हैं, वे आज भी विविध कल्पनाओं के द्वारा नये नये रूप में उद्भावित किये जाते हैं, अतः किसी में इतनी शक्ति ही नहीं कि उनका पूर्णरूप से निरूपण कर दें। इसका आशय यह है कि जिस किसी तत्त्व से काव्य शोभा का सम्पादन हो दण्डी के मत में वह सब अलंकार कहे जाने का ही अधिकारी है। इनके मत में अलंकारों का इतना विस्तार है कि पूर्णरूप से उनका विवचन कर सकना अशक्य है। दण्डी शब्द और अर्थ को काव्य शरीर मानते हैं और उनसे भिन्न जितने भी तत्त्व हैं उनको वे अलंकार ही कहते हैं —

‘तै शरीर च काव्यानामलंकाराश्चर्वाशिता’

आशय यह है कि दण्डी के मत में काव्य के दो तत्त्व हैं — काव्य-शरीर और अलंकार। शरीर से भिन्न जितने भी तत्त्व हैं वे सब अलंकार कहे जाते हैं। इतना ही नहीं अपितु भामह के समान दण्डी ने भी रस इत्यादि को रसवत् इत्यादि सजायें देकर रस को अलंकार के ही अनुशासन में रखा। इन्होंने रीति को अत्यधिक महत्त्व दिया है यद्यपि उसे रीति न कहकर मार्ग शब्द से अभिहित किया है। इनके मत में दो मार्ग हैं एक उत्तम मार्ग जिसे वैदर्भ मार्ग कहते हैं और दूसरा निकृष्ट मार्ग जिसे गौड मार्ग कहते हैं। काव्यगत समस्त गुण, दोषों का विचार इन्हीं दो मार्गों के अनुसार

किया जाता है। इन दोनों मार्गों और इनकी विशेषताओं को इन्हीं ने धर्मकार ही कहा है —

साधिविद्यार्थविभागार्थमुक्ता प्रामर्शजिया ।

अर्थात् मार्गों के विभाग के सिध हम कतिपय धर्मकारों को पहले ही बटवा चुके हैं। इन्हीं ने प्रबन्ध परिकल्पना को भी 'भाषिक' धर्मकार के अन्तर्गत रखा है और काम्य सम्बद्ध सभी तत्त्वों को धर्मकार की सहा प्रदान की है —

यथ्यसम्बन्ध-ज्ञानस्य-ज्ञानसत्तासाधयान्तरे ।

ध्यायन्तिस्मिन्सर्वधर्मकारतर्कबन्धनम् ॥

अर्थात् जितनी काम्य सम्बन्धी सम्बन्धों के धन वृत्तियों के धर्म और तत्त्व इत्यादि दूसरे धर्मों से बतलाये गये हैं वे हमें धर्मकार के रूप में ही मान्य हैं। इन्हीं स्पष्ट रूप में धर्मकारों की व्यापकता का कठोर से प्रतिपादन किसी दूसरे धर्मार्थ में नहीं किया। आशय यह है कि रीति पुण रस ध्वनि प्रबन्ध परिकल्पना प्रबन्ध के धर्म साधुसाधन से वर्णित काम्य के सञ्चल इत्यादि जितने भी तत्त्व हैं उन सबका समावेश ये धर्मार्थ धर्मकार के ही अन्तर्गत करते हैं।

यदि इन धर्मार्थों की सम्मति का संक्षेप में परिचय दिया जाय तो कहा जा सकता है कि काम्य का निर्माण धर्म और धर्म होता है। किन्तु धर्म और धर्म लोक तथा धर्म में भी प्रयुक्त होते हैं। काम्य के धर्म धर्म में जितना धर्मार्थ जितनी साक्षात्कारता और जितनी उपादेयता होती है उतनी लोक तथा धर्म में नहीं होती। लोक तथा धर्म में धर्म और धर्म का उद्देश्य बोधमात्र होता है उनमें रमणीयता की प्रतीति तथा धर्मकार और साक्षात्कार की ओर हमारा ध्यान ही नहीं जाता। किन्तु काम्य में धर्म और धर्म में भिन्न एक रमणीयता साक्षात्कारता और धर्मकारिता भी सम्मिलित रहती है जो उसे साक्षात्कारता है। अतएव काम्य के धर्म और धर्म में लोक के धर्म और धर्म की अपेक्षा कुछ ऐसी विशेषता धर्म माननी जानी चाहिये जो काम्यवत् धर्म और धर्म को लोक और धर्म के धर्म और धर्म से पृथक् कर सके। यह विशेषता ही इन धर्मार्थों के मत में धर्मकार धर्म के सम्मिलित की जा सकती है। इन प्रकार ये धर्मार्थ धर्मकार की काम्य का धर्म प्रतिष्ठापक तथा व्यापक धर्म मानने हैं। अतएव इनके मत में धर्मकार ही काम्य की धर्मता है।

रीति सम्प्रदाय

इन्हीं ने जो काम्य मार्गों का विस्तार के साथ विवेचन किया था किन्तु उन्हें धर्मकारों में ही धर्मार्थ बन कर धर्मकारों की महत्ता प्रतिष्ठापित की थी। इन्हीं ने मार्गों को रीति नहीं कहा था किन्तु उनका धर्म तथा धर्मों का विवेचन तदर्थ ही है जैसा धर्म धर्मकार काम्य में रीतियों का विवेचन किया है। धर्म इन रीतियों के धर्म विभाग को सुविधापूर्वक काम्य रीति कह सकते हैं।

रीति सम्प्रदाय के एकमात्र आचार्य वामन ही हैं। इन्होंने स्पष्ट रूप में रीति को काव्य की आत्मा बतलाया और रीति की परिभाषा की—‘विशिष्टा पद रचना रीति’ अर्थात् विशिष्ट प्रकार की पद रचना को रीति कहते हैं। विशेष का अर्थ वामन के मत में है ‘गुणात्मक होना।’ इसी प्रसंग में वामन ने १० शब्द गुणों और १० अर्थ गुणों का विवेचन किया। इन्होंने रीति तीन प्रकार की बतलाई—वैदर्भी, गौडी और पाञ्चाली। वैदर्भी रीति में सभी गुण होते हैं। गौडी रीति में दो गुण होते हैं—ओज और कान्ति तथा पाञ्चाली में भी दो गुण होते हैं माधुर्य और सौकुमार्य। समग्र गुण सम्पन्न होने के कारण वैदर्भी रीति ही ग्राह्य है, दोनों इतर रीतियाँ नहीं। वामन ने काव्य के १० गुणों को तो पुरानी परम्परा के आधार पर ही माना किन्तु उनको शब्दगत और अर्थगत इन भागों में विभाजित कर उनका क्षेत्र बहुत बड़ा दिया। कहा जा सकता है कि गुणों के इतने विस्तार के अन्तर्गत वामन ने काव्य के समस्त प्रमुख तत्त्वों को गुणों में ही समाहित करने का प्रयास किया।

वामन के दृष्टिकोण को समझने के लिये एक बात ध्यान में अवश्य रखनी चाहिये कि इन आचार्यों की दृष्टि रमणीयता या काव्य सौन्दर्य पर पूर्ण रूप से टिकी हुई थी। वही एक काव्य का व्यावर्तक तत्त्व माना जाता था और आचार्यों ने काव्य-सम्बन्धी सभी तत्त्वों का विवेचन सौन्दर्य को ही केन्द्र-बिन्दु बनाकर किया है। अतः यदि किसी तत्त्व को काव्य की आत्मा कहा जा सकता है तो वह वही तत्त्व हो सकता है जो सौन्दर्य में कारण हो अर्थात् जो सौन्दर्य को उत्पन्न करने वाला हो। इस समय तक दो ही काव्य-तत्त्व सामने आये थे—गुण और अलंकार। आचार्यों ने इन दो तत्त्वों का विषय विभाजन इस प्रकार किया था कि जो सौन्दर्य के उत्पादक तत्त्व हैं उन्हें गुण कहते हैं और उत्पन्न सौन्दर्य को जो बढ़ाते हैं उन्हें अलंकार कहते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि अलंकार के आधीन काव्य-सौन्दर्य की स्थिति नहीं है। अलंकार के अभाव में भी काव्य-सौन्दर्य हो सकता है। यह दूसरी बात है कि अलंकारों के आ जाने से उस सौन्दर्य की अभिवृद्धि हो जाती है। काव्य-सौन्दर्य का उत्पादन तो गुणों के ही आधीन है। अतः गुणों को ही काव्य की आत्मा का पद प्राप्त हो सकता है। एक गुण को नहीं गुणों के समवाय को। ये गुण समवेत रूप में जिसमें मिलते हैं उसे रीति कहते हैं। अतएव रीति ही इन आचार्यों की दृष्टि में काव्य की आत्मा हो सकती है। दूसरा दृष्टिकोण यह है कि शब्द और अर्थ का उपादान तो लोक से ही होता है। शब्द और अर्थ की विशेषताये या उनके धर्म जिन्हें हम गुण कह सकते हैं काव्य को लोक-व्यवहार से व्यतिरेक बनाते हैं। इसलिये ये व्यतिरेक तत्त्व ही काव्यत्व का सम्पादन कर उसकी आत्मा बनने का सौभाग्य प्राप्त करते हैं।

वामन ने शब्द और अर्थ के गुणों में प्रायः सभी काव्य तत्त्व समेट लिये हैं। शब्द गुणों में योजना और रचना-सम्बन्धी सभी विशेषतायें आ जाती हैं। इसी प्रकार अर्थ गुणों में प्रौढ़ता, अर्थवैमल्य, उक्ति वैचित्र्य, अग्राम्यता, सौकुमार्य इत्यादि सभी

विशेषतायें या जाती हैं और रस को भी नास्ति मुझ में अन्तर्भुवन वर दिया गया है। अस्तकारों को स्पष्ट ही महामय वा पद दे दिया गया है। इस प्रकार भुवों का बन बहुत अधिक बढ़ाकर तथा रीति को गुणों पर प्रतिष्ठित मानकर वाचम में रीति को काव्य की आत्मा कहा है।

ध्वनि सम्प्रदाय

ध्वनिवार तथा आनन्दवर्धन ने कुछ अधिक गहराई से काव्य की आत्मा पर विचार किया। इनके समय तक रीति को काव्य की आत्मा के रूप में प्रतिष्ठित किया जा चुका था और रस तथा अस्तकार को काव्य तत्त्वों का प्रमुख पद दिया जा चुका था। वे किसी एक ऐसे तत्त्व की खोज में थे जिससे द्वारा एक ओर तो इन सभी काव्य सिद्धान्तों को आत्मसात् किया जा सके दूसरी ओर शोध की अपेक्षा कोई ऐसा व्यतिरेक तत्त्व कहा जा सके जो काव्य का व्यावर्तक धर्म भी बन सके। सीधाय है इन्होंने इस प्रकार का एक तत्त्व मिल गया और वह था ध्वनि। इन्होंने देखा कि वाच सौन्दर्य को रमणी सौन्दर्य से उपमित किया जाता है और उसी रूप में उसके अस्तकारादि की कल्पना की जाती है। किन्तु रमणी सौन्दर्य कोई एक धर्म तो है नहीं वह तो सभी धर्मों में पूरा पड़ने वाला एक सावध्य है जो जीवन के प्रसाद से प्राविष्ट होता है। अतएव काव्य का सावध्य भी वाच और अर्थ रूप उसके कलेवर को घेर न होकर उस सबमें पूरा पड़ने वाला एक सावध्य होना चाहिये जिसका सम्पादन वचि की प्रीकृता से होता है। फलतः इन्होंने इस सिद्धान्त की स्थापना कर दी कि जब वाच और अर्थ गीए होकर किसी नवीन धर्म को—जिसे उन्होंने ध्वन्यार्थ कहा—प्रतिष्ठा करते हैं और उस धर्म की ही प्रमाणता होती है तो उसे ध्वनि कहा जाता है और वही काव्य की आत्मा है।

इस ध्वनि रूप आत्मा को उन्होंने सर्वत्र देखा। रस के मूलाधार हैं मनोवृत्ति और मनोविकार। जिन्हें स्वामी और संचारीभाव कहा जाता है। न तो इन स्वामी और संचारी भावों का और न स्वयं रसों का नामोस्मेल काव्य में रसनीयता उत्पन्न कर सकता है। रसनीयता तो सभी जाती है जब उन्हें शब्द द्वारा न कह कर ध्वनि व्यक्त कर दिया जाय। इस प्रकार रस का मूलाधार है ध्वनि। अब अस्तकार को सीधिये—अस्तकार-शास्त्र के अर्थों में अस्तकारों के लक्षण दिये हुए हैं। किन्तु वे लक्षण ही नित्यप्रति की व्यावहारिक भाषा में प्रयुक्त होते हुए देखे जाते हैं। उन्हें कोई अस्तकार नहीं कहता। वे अस्तकार तो सभी कहलाते हैं जब उनमें ध्वनिसंयोजित या अन्वयित की व्यवस्था होती है। इसी प्रकार कुछ अस्तकार ऐसे भी हैं जिनमें दूसरे अस्तकारों की व्यवस्था होती है। जैसे कपक वीपक अपह्लाति इत्यादि अस्तकारों में उपमा की व्यवस्था होती है। पर्यायित इत्यादि कुछ अस्तकार तो स्वल्पत व्यवस्था के मुखापेक्षी हैं। इस प्रकार अस्तकारों का भी व्यापक धर्म व्यवस्था ही है। इसके अतिरिक्त अस्तकार भी अव्यय होते हैं और उन में वाचालकारों की अपेक्षा नहीं

रीति सम्प्रदाय के एकमात्र आचार्य वामन ही हैं। इन्होंने स्पष्ट रूप में रीति को काव्य की आत्मा बतलाया और रीति की परिभाषा की—'विशिष्टा पद रचना रीति' अर्थात् विशिष्ट प्रकार की पद रचना को रीति कहते हैं। विशेष का अर्थ वामन के मत में है 'गुणात्मक होना।' इसी प्रसंग में वामन ने १० शब्द गुणों और १० अर्थ गुणों का विवेचन किया। इन्होंने रीति तीन प्रकार की बतलाई—वैदर्भी, गौडी और पाञ्चाली। वैदर्भी रीति में सभी गुण होते हैं। गौडी रीति में दो गुण होते हैं—ओज और कान्ति तथा पाञ्चाली में भी दो गुण होते हैं माधुर्य और सौकुमार्य। समग्र गुण सम्पन्न होने के कारण वैदर्भी रीति ही ग्राह्य है, दोनों इतर रीतियाँ नहीं। वामन ने काव्य के १० गुणों को तो पुरानी परम्परा के आधार पर ही माना किन्तु उनको शब्दगत और अर्थगत इन भागों में विभाजित कर उनका क्षेत्र बहुत बड़ा दिया। कहा जा सकता है कि गुणों के इतने विस्तार के अन्तर्गत वामन ने काव्य के ममस्त प्रमुख तत्त्वों को गुणों में ही समाहित करने का प्रयास किया।

वामन के दृष्टिकोण को समझने के लिये एक बात ध्यान में अवश्य रखनी चाहिये कि इन आचार्यों की दृष्टि रमणीयता या काव्य सौन्दर्य पर पूर्ण रूप से टिकी हुई थी। वही एक काव्य का व्यावर्तक तत्त्व माना जाता था और आचार्यों ने काव्य-सम्बन्धी सभी तत्त्वों का विवेचन सौन्दर्य को ही केन्द्र-बिन्दु बनाकर किया है। अतः यदि किसी तत्त्व को काव्य की आत्मा कहा जा सकता है तो वह वही तत्त्व हो सकता है जो सौन्दर्य में कारण हो अर्थात् जो सौन्दर्य को उत्पन्न करने वाला हो। इस समय तक दो ही काव्य-तत्त्व सामने आये थे—गुण और अलंकार। आचार्यों ने इन दो तत्त्वों का विषय विभाजन इस प्रकार किया था कि जो सौन्दर्य के उत्पादक तत्त्व हैं उन्हें गुण कहते हैं और उत्पन्न सौन्दर्य को जो बढ़ाते हैं उन्हें अलंकार कहते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि अलंकार के आधीन काव्य-सौन्दर्य की स्थिति नहीं है। अलंकार के अभाव में भी काव्य-सौन्दर्य हो सकता है। यह दूसरी बात है कि अलंकारों के आ जाने से उस सौन्दर्य की अभिवृद्धि हो जाती है। काव्य-सौन्दर्य का उत्पादन तो गुणों के ही आधीन है। अतः गुणों को ही काव्य की आत्मा का पद प्राप्त हो सकता है। एक गुण को नहीं गुणों के समवाय को। ये गुण समवेत रूप में जिसमें मिलते हैं उसे रीति कहते हैं। अतएव रीति ही इन आचार्यों की दृष्टि में काव्य की आत्मा हो सकती है। दूसरा दृष्टिकोण यह है कि शब्द और अर्थ का उपादान तो लोक से ही होता है। शब्द और अर्थ की विशेषतायें या उनके धर्म जिन्हें हम गुण कह सकते हैं काव्य को लोक-व्यवहार से व्यतिरिक्त बनाते हैं। इसलिये ये व्यतिरेक तत्त्व ही काव्यत्व का सम्पादन कर उसकी आत्मा बनने का सौभाग्य प्राप्त करते हैं।

वामन ने शब्द और अर्थ के गुणों में प्रायः सभी काव्य तत्त्व समेट लिये हैं। शब्द गुणों में योजना और रचना-सम्बन्धी सभी विशेषतायें आ जाती हैं। इसी प्रकार अर्थ गुणों में प्रौढ़ता, अर्थवैमल्य, उक्ति वैचित्र्य, अग्राम्यता, सौकुमार्य इत्यादि सभी

विरोधतायें या जाती हैं और उस को भी कान्ति गुण में ग्रन्थभूत कर लिया गया है। भर्त्सकारों को स्पष्ट ही सहायक का पद दे दिया गया है। इस प्रकार गुणों का क्षेत्र बहुत अधिक बढ़ाकर तथा रीति को गुणों पर प्रतिष्ठित मानकर बामन ने रीति को काव्य की धारणा कहा है।

ध्वनि सम्प्रदाय

ध्वनिकार तथा ध्वनिस्वरूपन ने कुछ अधिक गहराई से काव्य की धारणा पर विचार किया। इनके समय तक रीति को काव्य की धारणा के रूप में प्रतिष्ठित किया जा चुका था और उस तथा भर्त्सकार को काव्य उत्पत्ति का प्रमुख पद दिया जा चुका था। वे किसी एक ऐसे तत्त्व की खोज में थे जिसके द्वारा एक ओर तो इन सभी काव्य सिद्धान्तों को धारणासाध किया जा सके दूसरी ओर लोक की धारणा कोई ऐसा व्यक्तिरेक तत्त्व कहा जा सके जो काव्य का व्यावर्तक वर्म भी बन सके। सोभाव है इन्होंने इस प्रकार का एक तत्त्व मिल गया और वह था ध्वनि। इन्होंने देखा कि काव्य सौन्दर्य को समझी सौन्दर्य से उपभूत किया जाता है और उसी रूप में उसके भर्त्सकारों की कल्पना की जाती है। किन्तु समझी सौन्दर्य कोई एक धर्म तो है नहीं यह तो सभी धर्मों में फूट पड़ने वाला एक सावध्य है जो धीरे-धीरे प्रभाव से प्राविर्भूत होता है। अतएव काव्य का सावध्य भी सब्ब और धर्म रूप उसके कलेवर कोई धर्म न होकर उस सबसे फूट पड़ने वाला एक सावध्य होना चाहिये जिसका सम्पादन कवि की प्रीतिता से होता है। फलतः इन्होंने इस सिद्धान्त की स्थापना कर दी कि जब एक ओर धर्म मौल्य होकर किसी नवीन धर्म को—जिसे उन्होंने व्यंग्यार्थ कहा—प्रतिष्ठा करते हैं और उस धर्म की ही प्रधानता होती है तो उसे ध्वनि कहा जाता है और यही काव्य की धारणा है।

उस ध्वनि रूप धारणा को उन्होंने सर्वत्र देखा। उस के गुणाधार हैं मनोवृत्ति और मनोविकार। जिन्हें स्थायी और संचारीभाव कहा जाता है। न तो इन स्थायी और संचारी भावों का और न स्वयं रसिका नामोन्मेष काव्य में रसनीयता उत्पन्न कर सकता है। रसनीयता तो सभी जाती है जब उन्हें धर्म द्वारा न कह कर धर्म व्यक्त कर दिया जाय। इस प्रकार रस का गुणाधार है ध्वनि। जब भर्त्सकार को सीखिये—भर्त्सकार-शास्त्र के ग्रन्थों में भर्त्सकारों के लक्षण दिये हुये हैं। किन्तु वे लक्षण तो निरुपमप्रति की व्यावहारिक भाषा में प्रयुक्त होते हुए देखे जाते हैं। उन्हें कोई भर्त्सकार नहीं कहता। वे भर्त्सकार तो सभी कहलाते हैं जब उनमें प्रतिध्वनित या बक्रेफित की व्यंग्यता होती है। इसी प्रकार कुछ भर्त्सकार ऐसे भी हैं जिनमें दूसरे भर्त्सकारों की व्यंग्यता होती है। जैसे रूपक वीरक यथस्तुति इत्यादि भर्त्सकारों में उपमा की व्यंग्यता होती है। पर्यायोक्त इत्यादि कुछ भर्त्सकार तो स्वस्फुट व्यंग्यता के मुखापेक्षी हैं। इस प्रकार भर्त्सकारों का भी व्यापक वर्म व्यंग्यता ही है। इसके प्रतिरिक्त भर्त्सकार भी व्यंग्य होते हैं और तब वे वाक्यालंकारों की धारणा नहीं

अधिक सुन्दर मालूम पड़ते हैं। अब रह गया रीति-सिद्धान्त। इसको काव्य की आत्मा तो बतलाया गया। किन्तु यह निर्णय नहीं किया गया कि रीति की आत्मा कौन सा तत्त्व है? रीति का निर्णय किस दृष्टि से किया जाता है। रीति तो पदसंघटना ही है। उसकी वही काव्य में स्थिति है जो विशेष प्रकार की अंग संघटना की दुआ करती है। वह गुणों के आश्रित रहती है और माधुर्य इत्यादि को अभिव्यक्त करती है। इस प्रकार मुख्य काव्य तत्त्व में रीति सिद्धान्त का कितना अधिक व्यवच्छेद हो जाता है? रीति का आधार है गुण, गुणों का काम है रस की व्यञ्जना, ये गुण रस के ही आधीन रहते हैं और रस स्वयं सौन्दर्य के लिए व्यञ्जनाजन्य ध्वनिरूपता की अपेक्षा करते हैं। इतना अधिक व्यवहित होने के कारण रीति को तो कोई भी काव्य की आत्मा कह ही नहीं सकता। फिर रीति को समास पर आधारित माना जाता है। समास स्वतः बाह्य वस्तु भाषा पर आधारित है। दूसरी बात यह है कि रीति का उपयोग केवल रस-ध्वनि में ही होता है। रस ध्वनि रस ध्वनि-सिद्धान्त के अनेक प्रकारों में केवल एक है। अतएव अधिकांश काव्य रीति की सीमा से बाहर हो जाता है। इस प्रकार रस, अलंकार और रीति ये सभी तत्त्व ध्वनि के मुखापेक्षी हैं और ध्वनि में ही सबका अन्तर्भाव हो जाता है। अतएव एकमात्र ध्वनि ही काव्य की आत्मा बनने की अधिकारिणी है।

ध्वनि सिद्धान्त काव्य का व्यावर्तक धर्म भी है। लोक और शास्त्र में कोई बात कही जाती है। किन्तु काव्य में कुछ कहा नहीं जाता। उसमें व्यञ्जना ही की जाती है। इस प्रकार यही एक तत्त्व ऐसा है जो काव्य भाषा को लोक भाषा से पृथक् करता है। इस प्रकार हम सम्प्रदाय के मत में ध्वनि ही एक मात्र तत्त्व है जिसे काव्यात्मा कहा जा सकता है।

वक्रोक्ति सिद्धान्त

आचार्य कुन्तक को ध्वनि सिद्धान्त के प्रति आकर्षण तो था किन्तु उन्हें यह बात रुचिकर प्रतीत नहीं हुई कि प्राचीन काव्य शास्त्रियों का अतिश्रमण करने पर सिद्धान्त का प्रवर्तन किया जाय। वैसे कुन्तक नवीनता के विरोधी नहीं थे, उनके विवेचन में अनेक नव प्रवर्तनों के दर्शन होते हैं। किन्तु काव्य के मूल तत्त्व के विषय में सम्भवतः वे नया प्रवर्तन स्वीकृत नहीं कर सकते थे। उन्होंने वक्रोक्ति को काव्य का जीवन बतलाया जिसकी महिमा आमह द्वारा भी गाई गई थी और जिसकी महत्ता ध्वनिकार, आनन्द वर्धन और अभिनव गुप्त ने भी स्वीकार की थी। वक्रोक्ति के सिद्धान्तों को, भेदोपभेद परिकल्पना को और यहाँ तक कि कहीं-कहीं उदाहरणों को भी ध्वनि सिद्धान्त के विवेचन से इतना मिला दिया गया है कि ध्वनि सिद्धान्त का आमार वक्रोक्ति पर स्वीकार न करना समीचीन प्रतीत नहीं होता।

वक्रोक्ति का अर्थ है वैदग्ध्यमङ्गीभिणिति या कवि कर्म से उत्पन्न वैचित्र्यपूर्ण कथन। यह वैचित्र्य लोकोत्तर चमत्कार का उत्पादक होता है। आमह के विवेचन से

स्पष्ट है कि वे प्रसंस्कार को काव्य का जीवन और बन्धोक्ति को प्रसंस्कार का बीज मानते थे। कुन्तक बन्धोक्ति प्रसंस्कार से इस सम्बन्ध को एकदम छोड़ नहीं सके और अपने उद्देश्य वाक्य में उन्हें कहना ही पड़ा कि—

यत्कृतितरत्नं कार्यमपोद्धत्यभिधेयते ।

तदुपायतपस्तत्त्वं सासङ्गारस्य काव्यता ॥

अर्थात् प्रसंस्कार से प्रसंस्कार का अपोद्धार करके उसका विवेचन किया जा रहा है; क्योंकि यही उसका उपाय है। य यथा दोनों का पृथक् करन आवश्यक है। सासंस्कार की ही काव्यता मानी जाती है।

कुन्तक ने बन्धोक्ति के १ भेद किये हैं और उनके उपभेदों द्वारा बन्धोक्ति का क्षेत्र इतना बढ़ा दिया है कि समस्त काव्य उत्तम बन्धोक्ति द्वारा ही गठार्थ हो जाते हैं। उनकी वर्ण-विन्यासबद्धता में अर्थसांस्कार या जाते हैं, वाक्य बद्धता में अर्थसांस्कार सन्निविष्ट हो जाते हैं। उपचार बद्धता में गीर्वाण सदाशा का समावेश हो जाता है। ध्वनि के अनेक व्यञ्जक उत्तम जैसे प्रत्यय कास कारक बचन उपसर्ग निपाठ इत्यादि भेद पदबद्धता के अन्तर्गत आ जाते हैं। कुन्तक ने प्रकरण बद्धता और प्रबन्ध बद्धता पर भी विचार किया है। इस प्रकार प्रबन्ध परिकल्पना की सभी विशेषताएँ बन्धोक्ति सिद्धान्त से गठार्थ हो जाती हैं।

प्रचलित सिद्धान्तों में रीति सिद्धान्त से तो कुन्तक ने भीमरस प्रकट किया है। उन्हें मातुलेयमिनी विवाहबत् रस भेद पर आधारित रीतियाँ अच्छी नहीं लगी। इसके सिधे उन्होंने भये गुणों की भी परिकल्पना की और नये काव्य नामों का भी प्रवर्तन किया। किन्तु अन्य सिद्धान्तों का उन्होंने कहीं खण्डन नहीं किया। वेदा केवल यह ही है कि अन्य काव्य सिद्धान्तों का अन्तर्धान किसी न किसी प्रकार उनके बन्धोक्ति सिद्धान्त में हो जाये। इस प्रकार कुन्तक ने बन्धोक्ति को काव्य की धारमा के रूप में स्वीकार किया है।

रस सिद्धान्त

काव्य सिद्धान्तों में रस सिद्धान्त सर्वाधिक व्यापक भी है और महत्त्वपूर्ण भी। रस को काव्य की धारमा किसी एक आचार्य ने नहीं अनेक आचार्यों ने माना है। राज शेखर ने सबसे पहले रस को काव्य की धारमा कहा इसके बाद अमिपुराणकार ने लिखा कि 'कार्मवर्ण्यप्रधानेऽपि रसएवात्र जीवितम्' अर्थात् काव्य में कार्मवर्ण्य की प्रधानता मान भी ली जाय तो भी काव्य जीवन तो रस को ही मानना पड़ेगा। महिम घट्ट ने भी कहा है कि इस विषय में किसी का भी भीमरस नहीं हो सकता कि काव्य की धारमा रस है। निदवनाथ ने तो काव्य सङ्गण में ही रस का समावेश किया 'वास्य रसात्मक काव्यम्' और सबल प्रतिपादन द्वारा रस को काव्य की धारमा के रूप में प्रतिष्ठित किया। उन्होंने राज शेखर के काव्य पुरुष के रूपक की अधिक परिमार्जित रूप में प्रस्तुत किया—'काव्यस्य धर्माणां चरीरम् रसादि दधारमा पुत्रा दोषादिवत्

अधिक सुन्दर मालूम पड़ते हैं। अब रह गया रीति-सिद्धान्त। इसको काव्य की आत्मा तो बतलाया गया। किन्तु यह निर्णय नहीं किया गया कि रीति की आत्मा कौन सा तत्त्व है? रीति का निर्णय किस दृष्टि से किया जाता है। रीति तो पदसंघटना ही है। उसकी वही काव्य में स्थिति है जो विशेष प्रकार की अंग संघटना की हुआ करती है। वह गुणों के आश्रित रहती है और माधुर्य इत्यादि को अभिव्यक्त करती है। इस प्रकार मुख्य काव्य तत्त्व में रीति सिद्धान्त का कितना अधिक व्यवच्छेद हो जाता है? रीति का आधार है गुण, गुणों का काम है रस की व्यजना, ये गुण रस के ही आधीन रहते हैं और रस स्वयं सौन्दर्य के लिए व्यजनाजन्य ध्वनिरूपता की अपेक्षा करते हैं। इतना अधिक व्यवहित होने के कारण रीति को तो कोई भी काव्य की आत्मा कह ही नहीं सकता। फिर रीति को समास पर आधारित माना जाता है। समास स्वतः बाह्य वस्तु भाषा पर आधारित हैं। दूसरी बात यह है कि रीति का उपयोग केवल रस-ध्वनि में ही होता है। रस-ध्वनि स्वयं ध्वनि-सिद्धान्त के अनेक प्रकारों में केवल एक है। अतएव अधिकांश काव्य रीति की सीमा से बाह्य हो जाता है। इस प्रकार रस, अलंकार और रीति ये सभी तत्त्व ध्वनि के अपेक्षी हैं और ध्वनि में ही सबका अन्तर्भाव हो जाता है। अतएव एकमात्र ध्वनि ही काव्य की आत्मा बनने की अधिकारिणी है।

ध्वनि सिद्धान्त काव्य का व्यावर्तक घर्म भी है। लोक और शास्त्र में कोई बात कही जाती है। किन्तु काव्य में कुछ कहा नहीं जाता। उसमें व्यजना ही की जाती है। इस प्रकार यही एक तत्त्व ऐसा है जो काव्य भाषा को लोक भाषा से पृथक् करता है। इस प्रकार इस सम्प्रदाय के मत में ध्वनि ही एक मात्र तत्त्व है जिसे काव्यात्मा कहा जा सकता है।

वक्रोक्ति सिद्धान्त

आचार्य कुन्तक को ध्वनि सिद्धान्त के प्रति आकर्षण तो था किन्तु उन्हें यह बात रुचिकर प्रतीत नहीं हुई कि प्राचीन काव्य शास्त्रियों का अतिश्रमण कर नये सिद्धान्त का प्रवर्तन किया जाय। वैसे कुन्तक नवीनता के विरोधी नहीं थे, उनके विवेचन में अनेक नव प्रवर्तनों के दर्शन होते हैं। किन्तु काव्य के मूल तत्त्व के विषय में सम्भवतः वे नया प्रवर्तन स्वीकृत नहीं कर सकते थे। उन्होंने वक्रोक्ति को काव्य का जीवन बतलाया जिसकी महिमा भामह द्वारा भी गाई गई थी और जिसकी महत्ता ध्वनिकार, आनन्द वर्धन और अभिनव गुप्त ने भी स्वीकार की थी। वक्रोक्ति के सिद्धान्तों को, भेदोपभेद परिकल्पना को और यहाँ तक कि कहीं-कहीं उदाहरणों को भी ध्वनि सिद्धान्त के विवेचन से इतना मिला दिया गया है कि ध्वनि सिद्धान्त का आभार वक्रोक्ति पर स्वीकार न करना समीचीन प्रतीत नहीं होता।

वक्रोक्ति का अर्थ है वैदग्ध्यभङ्गीभिनिति या कवि कर्म से उत्पन्न वैचित्र्य पूर्ण कथन। यह वैचित्र्य लोकोत्तर चमत्कार का उत्पादक होता है। भामह के विवेचन से

हैं या रस का पोषण करते हैं। प्राचय यह है कि रस को काव्य की धारमा मानने वालों की संख्या भी पर्याप्त है और इतर सम्प्रदाय वालों ने भी उसको अधिक महत्त्व प्रदान किया है।

धीक्षित्य सम्प्रदाय

भारतीय काव्य शास्त्र में धीक्षित्य सम्प्रदाय सबसे अन्तिम है। शैमेन्द्र ने इसकी सम्प्रदाय रूपता की है और इसे ही काव्य का जीवन माना है। उनका प्राचय यह है सारम्भ और सामञ्जस्य का होना ही काव्य को उपादेय बनाता है। हमें यही वस्तु अच्छी लगती है जो हमारे मन से मेल खा जाती है। यही धीक्षित्य का प्राचय है। एक वस्तु का दूसरे के अनुकूल या सदृश होना ही उचित है और उसका भाव ही धीक्षित्य है। काव्य के सभी सिद्धान्त अपने अपने स्थान पर स्थित रहते हैं, परन्तु यदि उनमें धीक्षित्य नहीं होता तो वे काव्य रसास्वादन को व्याहत कर बाधकता को उत्पन्न कर देते हैं और काव्य में उपादेय नहीं होते। धर्माकार तो धर्माकार ही हैं और दुष्ट गुण ही हैं किन्तु रस सिद्ध काव्य का जीवन तो धीक्षित्य ही है। ध्वनिकार ने भी कहा है कि रसमय का अधीक्षित्य से बढ़ कर कोई अन्य हेतु नहीं होता। धीक्षित्य का उपनिबन्धन रस का बहुत बड़ा तत्त्व है। शैमेन्द्र ने धीक्षित्य की व्यापकता का परिचय उसकी भेदोपभेद कल्पना के प्रसङ्ग में दिया है। जिस प्रकार ध्यानवर्धन ने ध्वनि के भेदोपभेदों की कल्पना का विस्तार किया है उसी प्रकार शैमेन्द्र ने उन्हीं का धारण अपना कर धीक्षित्य वाक्योचित्य की परिकल्पना की है। प्राचय यह है कि शैमेन्द्र धीक्षित्य को ही काव्य का जीवन मानते हैं और उसी को समस्त काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों में मगाने करने की चेष्टा करते हैं। यद्यपि जीवन के रूप में इसे किसी अन्य धारार्थ ने स्वीकार नहीं किया किन्तु यह एक ऐसा सिद्धान्त है जिससे न किसी को वैमर्त्य हो सकता है और सिद्धान्त की दृष्टि से इस पर कोई प्रश्न सूचक बिन्दु भी नहीं लगाया जा सकता जीवन के रूप में स्वीकार करने में उसे ही किसी को अनुपपत्ति हो।

पादचार्य काव्य शास्त्र में काव्य जीवन पर विचार

पादचार्य काव्य शास्त्र में उस प्रकार के सम्प्रदाय नहीं जैसे जिस प्रकार मार तीय काव्यशास्त्र में उनकी उल्टा पाई जाती है और न धारणा के रूप में अधिकांश प्राचार्यों ने विचार दिया है। किन्तु काव्य के व्यावर्तन तत्त्व पर तो विचार दिया ही गया है और मूलतत्त्व का प्रतिपादन अधिगत होता ही है। उसे हम काव्य का जीवन कह सकते हैं। यहाँ धारणा तथा न उन तत्त्वों का निर्देश तथा नामोक्तेय मात्र दिया जायदा जिसको पादचार्य काव्य शास्त्रियों की दृष्टि से काव्य जीवन के रूप पर प्रतिष्ठित किया जा सकता है। गर्वप्रथम धारणा हमारे सामने पाते हैं। इन्होंने धनु कृति को काव्य का जीवन माना है। उनके मत में सभी वाक्य धारार्थ अनुपपन्न के ही विभिन्न प्रकार हैं। धनुकृति का धर्म है भावात्मक तथा कल्पनात्मक पुनरुत्पन्न। होरेम ने

दोषा-काणत्वादिवत्, रीतयोऽवयवसंस्थानविशेषवत्' अलकारा कटककुण्डलादिवत्' अर्थात् शब्द और अर्थ काव्य के शरीर हैं, रस इत्यादि आत्मा है, गुण शौर्य इत्यादि के समान होते हैं, दोष काव्यत्व इत्यादि के समान होते हैं, और रीतियाँ अवयव संस्थान के समान होती हैं और अलकार कटक कुण्डल इत्यादि के समान होते हैं ।'

जिन आचार्यों ने इतर तत्त्वों की काव्य-रूपता स्वीकार की है उन्होंने भी रस को यथेष्ट महत्त्व दिया है । भरत को यदि काव्य शास्त्रीय आचार्य माना जाय तो उन्हें भी रस सम्प्रदायवादी ही कहना पड़ेगा । भामह ने काव्यरस शब्द का प्रयोग किया है और महाकाव्य में रस की अनिवार्यता स्वीकार की है । दण्डी ने माधुर्य गुण को रस पर्यवसायी बतलाया है और ग्राम्यता दोष के परिहार में रस की सत्ता मानी है । उनके मत में सभी अलकारों का मन्तव्य काव्य में रस का निषिञ्चन करना है किन्तु अग्राम्यता पर इसका सबसे बड़ा भार है । रुद्रट ने इन पूर्ववर्ती आचार्यों की अपेक्षा रस को अधिक महत्त्व दिया है । इन्होंने पहली बार रस को अलकारों की दासता से मुक्त किया । साथ ही रीतियों और वृत्तियों के प्रयोग में रसानुकूलता पर बल दिया और कवि को रस के लिये प्रयत्नशील रहने का आदेश दिया । आनन्दवर्धन ने सर्वाधिक महत्त्व रस को ही दिया है । इन्होंने दबी जवान से मानो यह स्वीकार ही कर लिया है कि रस ही काव्य की आत्मा है । ध्वनि के तीनों भेदों वस्तु अलकार और रस में रसध्वनि को प्रमुखता प्रदान कर और वस्तु तथा अलकार ध्वनियों को रसपर्यवसायी मानकर इन्होंने रस को यथेष्ट महत्त्व प्रदान किया है । इसके साथ ही इन्होंने रीति वृत्ति इत्यादि सभी काव्य-तत्त्वों का महत्त्व रस को ही केन्द्र बिन्दु मान कर प्रतिपादित किया है । उनका कहना है कि 'पुराने अर्थ भी काव्य में रस परिग्रह से उसी प्रकार नवीन मालूम पड़ने लगते हैं जैसे वसन्त में वृक्ष । 'कवि का मुख्य कर्म यही है कि वाच्यो और वाचको की औचित्य के साथ रस को विषय बनाकर ही योजना करे ।' 'यद्यपि अनेक प्रकार के व्यङ्ग्यचव्य व्यञ्जक भाव सम्भव है परन्तु कवि को एकमात्र रसादिमयता के प्रति ही जागरूक रहना चाहिये ।' कुन्तक का मुख्य विषय वक्रोक्ति का प्रतिपादन था किन्तु उन्होंने भी रस को उचित महत्त्व प्रदान किया है । एक तो काव्य लक्षण में ही 'आल्हाद' का निर्देश किया है जोकि रस का ही पर्याय है दूसरे काव्य प्रयोजनों में काव्यामृत रसास्वाद के द्वारा अन्तश्चमत्कार विधान का प्रतिपादन किया है । इसके अतिरिक्त कई अवान्तर प्रकरणों में भी रस की महत्ता स्वीकार की है । क्षेमेन्द्र ने औचित्य का प्रतिपादन भी रस की दृष्टि से ही किया है । आशय यह है कि रस का महत्त्व इतर सम्प्रदायवादियों में पूर्णतः अक्षुण्ण है ।

रस काव्य सम्बन्धी सभी तत्त्वों को आत्मसात् कर लेता है । रस अङ्गी है और गुण उसके उत्कर्षाधायक हैं । अलकारों की योजना भी तभी सफल मानी जाती है है जबकि उनसे रस परिपोष हो । आशय यह है कि आचार्यों के मत में रस ही एक मात्र उद्देश्य है, अन्य सभी सिद्धान्त तभी सत्ता में आते हैं जब वे रस पर्यवसायी होते

समता होती है वे ही बिम्ब काव्य का रूप धारण करते हैं। अतः रस को ही आत्मा मानना चाहिये बिम्बों को नहीं।

अहाँ तक भारतीय काव्य सिद्धान्तों का प्रश्न है यौचित्य इतना सामान्य तत्त्व है कि वह काव्यात्मा कहसाने का अधिकारी नहीं हो सकता। यौचित्य तो सर्वत्र घोर समी शास्त्रों में स्पृहणीय होता है वह काव्य का एक मात्र व्यापक बर्म कैसे हो सकता है? अस्कार धीर रीति काव्य के बाह्य तत्त्व हैं उन्हें आत्मा के रूप में स्वीकार किया ही नहीं जा सकता। अस्कारों या आभूषणों को तो शरीर रूपता भी प्राप्त नहीं हो सकती फिर आत्म रूपता तो धीर भी दूर की बात रही। वक्रोक्ति भी अस्कार की ही एक विशेषता होने के कारण आत्मा की पदवी पर प्रतिष्ठित नहीं हो सकती। दूसरी बात यह है कि वक्रोक्ति का एक अस्कार—विशेष के रूप में प्रयोग होने लगा है। अतः वक्रोक्ति सत्य से उस घोर ध्यान बना बना स्वाभाविक ही है। अतएव इसे भी काव्यात्मा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। रस सर्वांगिक प्रतिष्ठित भी है धीर काव्य का एकमात्र फल भी है। किन्तु इसको आत्मा मानने में एक बड़ा दोष यह है कि मुक्ति इत्यादि बहुत सा काव्य ऐसा सिखा गया है जो रस के क्षेत्र में नहीं आता। इसी प्रकार अहाँ चित्रण किया जाता है वह काव्य भी रस बाह्य ही है। दूसरी बात यह है कि रस काव्य का फल है उसे आत्मा कहना भी ठीक नहीं। अतएव निष्कर्ष यह निश्चयता है कि ध्वनि ही काव्य की आत्मा है क्योंकि उसी में सारा काव्य मग्न होता है धीर वही एक मात्र व्यापक तत्त्व है।

शौचित्य को काव्य का जीवन कहा है। उनका कहना है कि कवि द्वारा चित्रित वस्तुओं के विभिन्न अंगों में परस्पर उचित अन्वय और प्रतिपादन में सगति होनी चाहिये। अन्यथा कोई रचना हाम्यास्पद बन जाती है। ग्रीक और रोमन अनेक आचार्य ऐसे हैं जो विषय वस्तु की अपेक्षा शैली को अधिक महत्त्व देते हैं और इस प्रकार अलंकार को काव्य की आत्मा मानते हैं। इनके अनुसार विषय में दीप्ति लाना शब्दालंकारों और अर्थालंकारों का काम है। काव्य में जितनी कुशलता से अलंकारों का चयन होगा उतनी ही सशक्त अभिव्यक्ति उनमें होगी और उतनी ही उनमें ग्राह्यता आयेगी। लाञ्छनाइनस ने उदात्तता को काव्य जीवन के रूप में प्रतिष्ठित किया है। उनके अनुसार काव्य के इतर तत्त्व विचार, भाव अलंकार, शैली इत्यादि इसी उदात्तता के पोषक होते हैं। काव्यमें आनन्द की उपलब्धि उदात्तता के कारण ही होती है। लोजाइनस के इस उदात्त सिद्धान्त का अनेक आचार्यों ने प्रतिपादन और समर्थन किया है। कालरिज महोदय ने काव्य की आत्मा के रूप में कल्पना शक्ति की प्रतिष्ठा की है। उनका कहना है कि विवेक शक्ति काव्यात्मक प्रतिभा का शरीर है, अनुमान शक्ति उसका वस्त्र, आवेग उसका जीवन है और कल्पना शक्ति ही वह आत्मा है जो कि प्रत्येक काव्य में सर्वत्र होती है। इस कल्पना शक्ति की अभिव्यक्ति काव्य बिम्बों में होती है। अतएव कल्पना शक्ति प्रसूत काव्य बिम्ब ही काव्य की आत्मा माने जाने के अधिकारी हैं। अनेक पाश्चात्य आचार्य ललित कला में काव्य को सन्निविष्ट करते हैं और ललित कला का मूलतत्त्व या व्यापक तत्त्व सौन्दर्य को मानते हैं। इसी आधार पर पाश्चात्य काव्य शास्त्र का नाम सौन्दर्य शास्त्र चल पड़ा है। इनके मत में सौन्दर्य को ही काव्य की आत्मा के रूप में प्रतिष्ठित किया जा सकता है।

समीक्षात्मक उपसंहार

पाश्चात्य काव्य शास्त्र के तीन नये सिद्धान्त हमारे सामने आते हैं जिनका प्रतिरूप भारतीय साहित्य में नहीं देखा जाता। एक है अरस्तू का अनुकरण सिद्धान्त दूसरा है लाञ्छनाइनस का उदात्तता का सिद्धान्त और तीसरा है कल्पनाजन्य बिम्ब विधान का सिद्धान्त। यद्यपि भरतमुनि ने अवस्थानुकृति को नाट्य कहा है और अनुकरण का उपयोग भी बतलाया है किन्तु उसे मूलतत्त्व के रूप में स्वीकार नहीं किया है। हम अनुकरण को काव्य का मूल तत्त्व स्वीकार भी नहीं कर सकते क्योंकि इससे काव्य में माया तथ्य का ही अधिक प्रसार होगा जबकि लोकोत्तर वस्तु है। इस सिद्धान्त के मानने पर कवि कल्पना के लिये स्थान नहीं रह जाता और इसमें आल्हादकता भी गौण हो जाती है। उदात्तता का सिद्धान्त भी हम नहीं मान सकते क्योंकि उदात्तता का अर्थ है उन्नत करना जो कि केवल काव्य का ही व्यावर्तक गुण नहीं है। सभी लेखकों के लिये यह विशेषता स्पृहणीय होती है। निश्चय ही उदात्त विचार मात्र ही काव्य में प्रयोजनीय नहीं होते अपितु प्रेम सौन्दर्य करुणा इत्यादि भावनाओं से ओत प्रोत काव्य ही काव्य की सीमा में आते हैं। जहाँ तक कल्पना प्रसूत काव्य बिम्बों का प्रश्न है वे काव्य के प्रमुख तत्त्व बन सकते हैं किन्तु जिन बिम्बों में रसस्वादन कराने की

समता होती है वे ही बिम्ब काव्य का रूप धारण करते हैं। अतः रस को ही आत्मा मानना चाहिये बिम्बों को नहीं।

वहीं तक भारतीय काव्य सिद्धान्तों का प्रथम है धीनित्य इतना सामान्य तत्त्व है कि वह काव्यात्मा कहमाने का अधिकारी नहीं हो सकता। धीनित्य तो सर्वत्र और सभी शास्त्रों में स्पृहणीय होता है वह काव्य का एक मात्र व्यावर्तक धर्म कैसे हो सकता है? अस्कार और रीति काव्य के बाह्य तत्त्व हैं उन्हें आत्मा के रूप में स्वीकार किया ही नहीं जा सकता। अस्कारों या भावपूर्णों को तो शरीर रूपता भी प्राप्त नहीं हो सकती फिर आत्म रूपता तो और भी दूर की बात रही। वक्रोक्ति भी अस्कार की ही एक विशेषता होने के कारण आत्मा की पृथ्वी पर प्रतिष्ठित नहीं हो सकती। दूसरी बात यह है कि वक्रोक्ति का एक अस्कार—विशेष के रूप में प्रयोग होने वाला है। अतः वक्रोक्ति सम्य से उस ओर ध्यान जमा जाना स्थानात्मिक ही है। अतएव इसे भी काव्यात्मा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। रस सर्वाधिक प्रतिष्ठित भी है और काव्य का एकमात्र फल भी है। किन्तु इसको आत्मा मानने में एक बड़ा दोष यह है कि मूर्ति इत्यादि बहुत सा काव्य ऐसा लिखा गया है जो रस के क्षेत्र में नहीं आता। इसी प्रकार वहाँ विवरण किया जाता है वह काव्य भी रस बाह्य ही है। दूसरी बात यह है कि रस काव्य का फल है उसे आत्मा कहना भी ठीक नहीं। अतएव निष्कर्ष यह निकलता है कि ध्वनि ही काव्य की आत्मा है क्योंकि उसी में सारा काव्य गतार्थ होता है और वही एक मात्र व्यापक तत्त्व है।

: २६ :

काव्य की भाषा

१. भूमिका

२ कविता की भाषा के विषय में पाश्चात्य चिन्तकों के विचार

३ कविता की भाषा के विषय में भारतीय चिन्तकों के विचार

४. निष्कर्ष

भूमिका

आज कविता भले ही बौद्धिक हो गई हो, किन्तु आज तक जो कविता लिखी गई है, उसका सम्बन्ध मानव की रागात्मक वृत्तियों से अधिक रहा है। मैथ्यू आर्नल्ड ने उसे भले ही जीवन की समीक्षा माना हो, किन्तु वह कभी जीवन की समीक्षा के रूप में आ नहीं सकी है। नाटक, उपन्यास, कहानी आदि साहित्य की विधाएँ तो जीवन की समीक्षा के रूप में आ सकती हैं, किन्तु कविता नहीं। वस्तुतः कविता तो मानव की वृत्तियों को उदार बनाने का सबसे सुन्दर साधन है। इस प्रकार वह जीवन का परिष्कार करती है, उसकी समीक्षा नहीं। यही कारण है कि कविता की भाषा के विषय में १८वीं शताब्दी तक कोई विशेष विवाद नहीं रहा, क्योंकि सभी प्रायः यह समझते थे कि कविता की भाषा असदिग्ध रूप से गद्य की भाषा अथवा जनभाषा से श्रेष्ठतर होनी चाहिये, किन्तु अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम चरण में आकर कविता की भाषा के विषय में वर्ड्सवर्थ ने एक विवाद खड़ा कर दिया और तब से आज तक विभिन्न विचारक कविता की भाषा के विषय में आज तक अपने-अपने विचार प्रस्तुत करते चले आ रहे हैं। कविता की भाषा पर विचार करने वाले इन विचारकों के दो वर्ग रहे हैं—एक तो वे जो कविता की भाषा को गद्य की भाषा से भिन्न नहीं समझते और उसे जनभाषा के निकट लाने पर बल देते हैं। दूसरे वर्ग में वे विचारक आते हैं जो इस बात का घोर विरोध करते हैं कि गद्य और पद्य की भाषा कभी एक ही नहीं सकती और न ही कविता के लिए जनभाषा को अपनाया जा सकता है। यहाँ पर हमें इन विचारकों की मान्यताओं को उद्धृत करते हुये निष्कर्षात्मक ढंग से देखना यह है कि वस्तुतः गद्य और पद्य की भाषा में कोई अन्तर है अथवा नहीं और क्या कविता के लिए सामान्य बोल-चाल की भाषा अपनाई जा सकती है।

that language of prose may yet be well adopted in poetry and that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of good prose. It may be safely affirmed that there neither is, nor can be any essential difference between the language of prose and metrical composition.

बड़े स्वर्ण के ही समसामयिक तथा उनके सहायी कॉन्सिड ने बड़े स्वर्ण को उनके भाषाविषयक इस सिद्धान्त के लिए घाटे हाथों लिया। उन्होंने कविता और गद्य में अन्तर स्थापित करते हुए कहा—

Prose is words in their best order poetry is the best words in their best order

उनके इस प्रस्तुत कथन में यही प्रतीत होता है कि कविता गद्य से बढ होती है और चुने हुए शब्द केवल कविता में ही प्रयुक्त होते हैं। बड़े स्वर्ण का कथन था कि कविता की भाषा घामीण होनी चाहिए, किन्तु कॉन्सिड ने कविता की भाषा के लिए शब्दों के शब्दों को प्रमाण माना। शब्दों का कहना था कि घामीण भाषा का तो कविता में बतई प्रयोग नहीं होना चाहिए। जहाँ तक नागरिक शब्दों का प्रयोग है उसमें ही भी केवल सुन्दरतम शब्दों का ही प्रयोग करना चाहिए—

Avoid rustic (vulgar) language altogether and even of "urban" words let only the noblest remain in your sleeve."

बड़े स्वर्ण का यह भी कहना था कि कविता की भाषा और सामान्य जन भाषा में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं होता। कॉन्सिड ने उनके इस कथन का विरोध करते हुए कहा कि कविता का साधारण जीवन की भाषा में होना ठीक नहीं क्योंकि सामान्य जनभाषा असंस्कृत होती है उसमें गूढ़ और सूक्ष्म शब्दों को व्यक्त करने की क्षमता नहीं होती जो कविता का कार्य है।

कॉन्सिड कविता का जन्म तीव्र भावोत्प्रेक्षक (Passion) में मानते थे इसीलिए उनका यह मतलब था कि तीव्र भावावेग भावकारिक भाषा तथा उच्च-रचना में सहायक होता है। अतः कविता का सम्बन्ध स्वतः ही भावकारिक भाषा से है। जहाँ भावावेग होता वहाँ भावकारिक भाषा स्वयं स्फूर्त होगी सामान्य भाषा नहीं। अतः कविता में भाषा के स्थान पर भावावेग के कारण भावकारिक भाषा ही होती—

Strong passion has a language more measured than is employed in common speaking "

कॉन्सिड का मत था कि कविता की विशेषता यह है कि उसके प्रत्येक भाग में ही उन्ना ही सुख मिलता हो जिसका कि पूर्ण में। कविता की इसी विशेषता के कारण उसका प्रत्येक भाग आनन्दप्रद होता है और ऐसा करने के लिए यह आवश्यक है कि कविता अत्यन्त ही व्यापक और गूढ़ हो और शब्दों का व्यवस्थापन अत्यन्त पूर्ण हो।

: २६ :

काव्य की भाषा

१. भूमिका

२ कविता की भाषा के विषय में पाश्चात्य चिन्तकों के विचार

३ कविता की भाषा के विषय में भारतीय चिन्तकों के विचार

४ निष्कर्ष

भूमिका

आज कविता भले ही बौद्धिक हो गई हो, किन्तु आज तक जो कविता लिखी गई है, उसका सम्बन्ध मानव की रागात्मक वृत्तियों से अधिक रहा है। मैथ्यू आर्नल्ड ने उसे भले ही जीवन की समीक्षा माना हो, किन्तु वह कभी जीवन की समीक्षा के रूप में आ नहीं सकी है। नाटक, उपन्यास, कहानी आदि साहित्य की विधाएँ तो जीवन की समीक्षा के रूप में आ सकती हैं, किन्तु कविता नहीं। वस्तुतः कविता तो मानव की वृत्तियों को उदार बनाने का सबसे सुन्दर साधन है। इस प्रकार वह जीवन का परिष्कार करती है, उसकी समीक्षा नहीं। यही कारण है कि कविता की भाषा के विषय में १८वीं शताब्दी तक कोई विशेष विवाद नहीं रहा, क्योंकि सभी प्रायः यह समझते थे कि कविता की भाषा असदिग्ध रूप से गद्य की भाषा अथवा जनभाषा से श्रेष्ठतर होनी चाहिये, किन्तु अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम चरण में आकर कविता की भाषा के विषय में वर्ड्सवर्थ ने एक विवाद खड़ा कर दिया और तब से आज तक विभिन्न विचारक कविता की भाषा के विषय में आज तक अपने-अपने विचार प्रस्तुत करते चले आ रहे हैं। कविता की भाषा पर विचार करने वाले इन विचारकों के दो वर्ग रहे हैं—एक तो वे जो कविता की भाषा को गद्य की भाषा से भिन्न नहीं समझते और उसे जनभाषा के निकट लाने पर बल देते हैं। दूसरे वर्ग में वे विचारक आते हैं जो इस बात का घोर विरोध करते हैं कि गद्य और पद्य की भाषा कभी एक हो ही नहीं सकती और न ही कविता के लिए जनभाषा को अपनाया जा सकता है। यहाँ पर हमें इन विचारकों की मान्यताओं को उद्धृत करते हुये निष्कर्षात्मक ढंग से देखना यह है कि वस्तुतः गद्य और पद्य की भाषा में कोई अन्तर है अथवा नहीं और क्या कविता के लिए सामान्य बोल-चाल की भाषा अपनाई जा सकती है।

कविता की भाषा के विषय में पाश्चात्य चिन्तकों के विचार

ग्राम्य साहित्य का अध्ययन करने पर हम देखते हैं कि घटावही घटावही ठक सोगों की वही धारणा थी कि वाक्य में उदात्त भाषा का प्रयोग होना चाहिये। वही कारण है कि इस घटावही के बौद्धिक चरण (The age of reason) में भाषा प्रयोग के प्रचुर प्रयोग के कारण अपनी कृत्रिमता के चरम बिन्दु पर पहुँच चुकी थी। तत्कालीन अधिकांश लेखक अपनी साहित्यिक कृतियों में नितांत परिष्कृत भाषा का प्रयोग कर रहे थे तथा सर्वजन सुसम भाषा को साहित्य के लिए हेय तथा रसाव्य समझते थे। एबीसन ड्राइडन पोप डॉ॰ बानसन व आदि सभी काव्य में सामान्य भाषा के विरोधी थे। ड्राइडन के केवल शाही भाषा (language of the king) को ही कविता के उपयुक्त माना। पोप ने ग्रीक भाषा के बीज पर बल देत हुए लिखा—

"It must also be allowed that there is a majesty and harmony in the Greek language which greatly contribute to elevate and support the narration.

य ने भी बड़े ही प्रसन्न हृदयों में कहा कि जन भाषा कविता की भाषा नहीं हो नहीं सकती —

"The language of the age is never the language of poetry except among the French, whose verse, where the thought and image does not support it, differs in nothing from prose. Our poetry on the contrary has a language peculiar to itself to which almost everyone that has written has added something by enriching it with foreign idioms and derivations nay sometimes words of their own composition or invention. Shakespeare and Milton have been great creators this way and no one more licentious than Pope or Dryden, who perpetually borrow expressions from the former

इस प्रकार की कृत्रिम भाषा के विरुद्ध प्रतिक्रिया स्वाभाविक ही थी। रोसाबी कवि एवं प्रामोचक बड् सवर्न ने काव्य में प्रसङ्गत भाषा का जोर विरोध किया। वे विशिष्ट काव्यगत मुक्तियों (devices) अन्वेषित (periphrasts) आदि के विरुद्ध ने काव्य रचना में विपर्यय (inversions) तथा वीर्य्य (antithesis) भी उन्हे बलि कर न दे। इसीलिये उन्होंने काव्य में कृत्रिमता का खुलकर विरोध किया। धार ए स्काट वेम्स ने ठीक ही लिखा है—

Disgusted by the gaudiness and inane phraseology of many modern writers he castigates poets who separate themselves from the sympathies of men and indulge in arbitrary and capricious habits of

बड् सवर्न ने कृत्रिम भाषा के विरुद्ध अपनी तीव्र प्रतिक्रिया के परिणामस्वरूप प्रामोच भाषा को अपनाते की बात कही है। उन्होंने कहा कि प्रामोच जनता

कॉलरिज का यह भी विचार था कविता में बहुत से तत्त्वों का समस्वरत्व होता है, वे एक दूसरे के सहायक होते हैं। अतः जब कविता में विचार उत्कृष्ट होगा, छन्द उत्कृष्ट होगा, व्यक्तित्व उत्कृष्ट होगा, तो भाषा अपने आप उत्कृष्ट होगी। कवियों का अभ्यास भी इसी बात का द्योतक है कि कविता में उत्कृष्ट वाकसरणि होती है।

कॉलरिज ने खुले शब्दों में वर्ड्सवर्थ का विरोध करते हुए कहा कि गद्य तथा पद्य की भाषा में तात्त्विक अन्तर हो सकता है, है और होना चाहिए—

“ there may be, is and ought to be an essential difference between the language of prose and metrical composition ”

वर्ड्सवर्थ तथा कॉलरिज के बाद कुछ समय तक कविता की भाषा से सम्बद्ध यह विवाद पाश्चात्य जगत में बन्द रहा, और कविता के लिये संस्कृत भाषा ही उपयुक्त समझी जाती रही, किन्तु वहाँ नयी कविता (New Poetry) के जन्म के साथ ही एक बार फिर सामान्य बोलचाल की भाषा पर बल दिया जाने लगा। एज़रा पाउण्ड, टी० एस० इलियट प्रभृति कवियों तथा विचारकों ने कविता की भाषा को जनभाषा के समीप लाने पर फिर बल दिया। टी० एस० इलियट का कथन है—

“The poetry of a people takes its life from the people's speech and in turn gives life to it, and represents its highest point of consciousness, its greatest power and its most delicate sensibility”

इलियट ने बड़े ही स्पष्ट शब्दों में कहा है कि कविता सामान्य बोलचाल की भाषा से दूर नहीं जानी चाहिए—

“ poetry must not stray too far from the ordinary everyday language which we use and hear. Whether poetry is accentual or syllabic, rhymed or rhymeless, formal or free, it cannot afford to lose its contact with the changing language of common intercourse ”

इलियट ने कविता की भाषा से सम्बद्ध अपने मत की पुष्टि में उन आन्दोलनों को उचित ठहराया जो उनसे पूर्व काव्य-भाषा को जनभाषा के समीप लाने के लिए हो चुके थे—

“Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech. That is the revolution which Wordsworth announced in his prefaces, and he was right but the same revolution had been carried out a century before by Oldham, Waller, Denham and Dryden, and the same revolution was due again something over a century later. The follo-

that language of prose may yet be well adopted to poetry .and that a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of good prose. It may be safely affirmed that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition.

बड सवर्ण के ही समसामयिक तथा उनके सहयोगी कॉन्सर्वे ने बडसवर्ण को उनके भाषाविषयक इस सिद्धान्त के लिए धाके हाथों लिया। उन्होंने कविता और गद्य में अन्तर स्थापित करते हुए कहा—

Prose is words in their best order poetry is the best words in their best order

उनके इस प्रस्तुत कथन से यही प्रतीत होता है कि कविता गद्य से अलग है और चुने हुए शब्द केवल कविता में ही प्रयुक्त होते हैं। बडसवर्ण का कथन था कि कविता की भाषा प्रामाण्य होनी चाहिए; किन्तु कॉन्सर्वे ने कविता की भाषा के लिए शब्दों के सर्वोत्तम को प्रमाण माना। शब्दों का कहना था कि प्रामाण्य भाषा का ही कविता में कोई प्रयोग नहीं होना चाहिए। जहाँ तक नापरिक शब्दों का प्रश्न है उनमें से भी केवल सुन्दरतम शब्दों का ही चयन करना चाहिए—

Avoid rustic (vulgar) language altogether and even of the best words let only the noblest remain in your sieve.

बडसवर्ण का यह भी कहना था कि कविता की भाषा और सामान्य जन-भाषा में कोई ताल्लिक अन्तर नहीं होता। कॉन्सर्वे ने उनके इस कथन का विरोध करते हुए कहा कि कविता का साधारण जीवन की भाषा में होना ठीक नहीं क्योंकि सामान्य जनभाषा असङ्गत होती है उसमें गूढ़ और सूक्ष्म शब्दों को व्यक्त करने की क्षमता नहीं होती जो कविता का कार्य है।

कॉन्सर्वे कविता का जन्म तीव्र भावोत्प्रेक्ष (Passion) में मानते थे इसीलिए उनका यह मतस्थ था कि तीव्र भावोत्प्रेक्ष भासकारिक भाषा तथा अन्य रचना में सहायक होता है। अतः कविता का सम्बन्ध स्वतः ही भासकारिक भाषा से है। जहाँ भावोत्प्रेक्ष होना वहाँ भासकारिक भाषा स्वयं-स्फूर्त होगी सामान्य भाषा नहीं। अतः कविता में भाषा के स्थान पर भावोत्प्रेक्ष के कारण भासकारिक भाषा ही होती—

"Strong passion has a language more measured than is employed in common speaking "

कॉन्सर्वे का मत था कि कविता की विशेषता यह है कि उसके प्रत्येक भाग में भी उतना ही गुण मिलता हो जितना कि पूर्ण में। कविता की इसी विशेषता के कारण आवश्यक प्रत्येक भाग आत्मपूर्ण होता है और ऐसा करने के लिए यह आवश्यक है कि वास्तविक ध्यानपूर्वक चुनी हुई शब्दों और शब्दों का व्यवस्थापन कीजतपूर्ण हो।

ऐसे श्रेष्ठतम पदार्थों के निकट सम्पर्क में रहती है, जिनसे भाषा के श्रेष्ठतम अंश का निर्माण होता है। वे यह मानते थे कि गाँव के रहने वाले बाह्याडम्बर से सर्वथा दूर रहते हैं अतः वे अपनी भावनाओं को बड़े ही सादे ढंग से यथावत् रूप में अभिव्यक्ति प्रदान करते हैं। उन्होंने इन लोगों की अपेक्षाकृत अधिक स्थायी और अधिक दर्शनमय माना। उनके अपने शब्द हैं—

“ because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived, and because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the influence of social vanity, they convey their feelings and notions in simple unelaborated expressions Accordingly, such language, arising out of repeated experience and regular feelings, is a more permanent, and a far more philosophical language, than that which is frequently substituted for it by poets ”

वस्तुतः वर्ड्सवर्थ का मुख्य उद्देश्य काव्य-सामग्री का चयन जन-जीवन की घटनाओं से करना था। इसलिये भी उन्होंने काव्य में जन प्रचलित भाषा का व्यवहार करने को कहा। उनकी यह दृष्टि धारणा थी कि जन जीवन की घटनाओं के चित्रण के लिए सर्वाधिक उपयुक्त वही भाषा है जिसे लोग दिन-रात बोलते हैं।

सामान्य बोल-चाल की भाषा में काव्य-रचना सम्भव है, इस बात को सिद्ध करने के लिये वर्ड्सवर्थ ने कुछ कविताओं की भी रचना की। इन कविताओं से कुछ पक्तियाँ यहाँ प्रस्तुत हैं—

Few months of life has he in store
As he to you will tell,
For still, the more he works, the more
His poor old ancles swell
My gentle reader, I perceive
How patiently you've waited,
And I'm afraid that you expect
Same tale will be related
I heard a thousand blended notes,
While in a grave I sate reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind

कविता की भाषा के विषय में ही वर्ड्सवर्थ ने एक बात और कही, और वह यह कि नए तथा पुराने भाषा में न ही कोई तात्त्विक अन्तर है और न हो ही सकता है—

wers of a revolution develop the new poetic idiom in one direction or another they polish or perfect it meanwhile the spoken language goes on changing and the poetic idiom goes out of date

डॉ. बी. राबन् ने हर्मियट द्वारा कविता की भाषा के क्षेत्र में उठायी गयी इस क्रांति को उचित ठहराते हुए कहा है कि उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त तथा बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में सामान्य बोधभास की भाषा पर बल दिया जाना कविता के लिये स्वास्थ्यकर ही था क्योंकि इससे पूर्व कविता की शैली की कृत्रिमता अपनी बरम सीमा को पहुँच चुकी थी—

After the excesses of poetic diction in the late nineteenth century and the early years of the twentieth it was certainly necessary for the good health of poetry to advocate a return to common speech

हर्मियट मॉनरो (Harriet Monroe) ने दैनिक क्रिया-कलाप में प्रयुक्त होने वाली भाषा को ही काव्य-निर्माण के उपयुक्त समझा—

the language which is good enough for labor and love and marriage, for birth and death and the friendly breaking of bread is good enough for the making of poetry "

३ कविता की भाषा के विषय में भारतीय चिन्तकों के विचार

भारतीय वाङ्मय में कविता की भाषा की समस्या समस्या का रूप लेकर मात्र से पूर्व कभी खड़ी ही नहीं हुई। प्रायः सभी विद्वान् यह स्वीकार करते रहे कि कविता की भाषा के लिए जनसामान्य भाषा को स्वीकार नहीं किया जा सकता। हिन्दी के प्राज्ञोक्तों ने न ही गद्य और पद्य की भाषा को एक माना। बाबू स्याम सुन्दरदास ने गद्य और पद्य की भाषा में स्पष्ट ही अन्तर माना—

“यद्यपि गद्य के ऐसे भी उदाहरण मिलते हैं जो अस्कार और कल्पना के चमत्कार से उत्कृष्ट पद्य से कम नहीं हैं और पद्य के भी ऐसे उदाहरण मिलते हैं जिनकी सरल निरलंकार स्वाभाविकता गद्यवत् भासित होती है तथापि पद्य में सजीव कला की छाया अधिक स्पष्ट और प्रभावशालिनी देख पड़ती है। कल्पना का अधिक अभिव्यक्ति रूप देख पड़ता है और उसकी रसमयता भी अधिक बलवती समझ पड़ती है। पद्य का स्वर अधिकार में तात्काल होता है श्रवणों के पक्ष से संपीत के साथ में ही बने हुए हैं। पद्य में मनुष्य की बुद्धिक्रिया अधिक प्रबल रूप से प्रतिफलित होती है पद्य में उसकी भावना की गति अधिक तीव्र होती है। गद्य में बरत पद्य की गति मूल्य नहीं करते उसमें गति भाषा का नियम नहीं माना जाता।

बस्तुतः हिन्दी में भाषा की समस्या गद्य कवियों के काममें मुख्य रूप से भाषी है। अन्तर्गत के सत्य हैं— कवि प्राचुरिक जीवन की एक बहुत बड़ी समस्या का सामना कर रहा है—भाषा की कम्पन। सङ्कलित होती हुई सार्वकता की

काव्य की भाषा

कॉलरिज का यह भी विचार था कविता में बहुत से तत्वों का समस्वरत्व होता है, वे एक दूसरे के सहायक होते हैं। अतः जब कविता में विचार उत्कृष्ट होंगे, छन्द उत्कृष्ट होंगे, व्यक्तित्व उत्कृष्ट होगा, तो भाषा अपने आप उत्कृष्ट होगी। कवियों का अभ्यास भी इसी बात का द्योतक है कि कविता में उत्कृष्ट वाक्सरणि होती है।

कॉलरिज ने खुले शब्दों में वर्ड्सवर्थ का विरोध करते हुए कहा कि गद्य तथा पद्य की भाषा में तात्त्विक अन्तर हो सकता है, है और होना चाहिए—

“ there may be, is and ought to be an essential difference between the language of prose and metrical composition ”

वर्ड्सवर्थ तथा कॉलरिज के बाद कुछ समय तक कविता की भाषा से सम्बद्ध यह विवाद पाश्चात्य जगत में चन्द रहा, और कविता के लिये संस्कृत भाषा ही उपयुक्त समझी जाती रही, किन्तु वहाँ नयी कविता (New Poetry) के जन्म के साथ ही एक बार फिर सामान्य बोलचाल की भाषा पर बल दिया जाने लगा। एज़रा पाउण्ड, टी० एस० इलियट प्रभृति कवियों तथा विचारकों ने कविता की भाषा को जनभाषा के समीप लाने पर फिर बल दिया। टी० एस० इलियट का कथन है—

“The poetry of a people takes its life from the people's speech and in turn gives life to it, and represents its highest point of consciousness, its greatest power and its most delicate sensibility”

इलियट ने बड़े ही स्पष्ट शब्दों में कहा है कि कविता सामान्य बोलचाल की भाषा से दूर नहीं जानी चाहिए—

“ poetry must not stray too far from the ordinary everyday language which we use and hear. Whether poetry is accentual or syllabic, rhymed or rhymeless, formal or free, it cannot afford to lose its contact with the changing language of common intercourse ”

इलियट ने कविता की भाषा से सम्बद्ध अपने मत की पुष्टि में उन आन्दोलनों को उचित ठहराया जो उनसे पूर्व काव्य-भाषा को जनभाषा के समीप लाने के लिए हो चुके थे—

“Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech. That is the revolution which Wordsworth announced in his prefaces, and he was right but the same revolution had been carried out a century before by Oldham, Waller, Denham and Dryden, and the same revolution was due again something over a century later. The follo-

इसी प्रकार कहने को 'अक्षय' भी भी कविता के लिए सर्वजन-सुसम भाषा के पक्ष में है; किन्तु उसकी अपनी ही कविता की कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं जिनमें आवश्यकता से भी अधिक परिष्कृत भाषा का प्रयोग हुआ है—

रात की ओपेरी बीचें थकियों में

यामिनी के योग्य रहस्यों को डेरते—

उसकी सुदूरता अक्षय्य रहःशीलता के सहजीवमेव की निकटतम तीव्र अंतरानुभूति से पुकार करते

यती बीच ने हठात्

बीच ही में अटपटी अपनी उड़ान के
आन्तरिक के प्रथम स्पर्श से हो मर्माहत
सिमट सुरसकर

बस-समाधि में भी ।”

कहने का तात्पर्य यह कि काव्य भाषा कभी जनभाषा का रूप नहीं ले सकती और न ही कविता मद्य की भाषा में लिखी जा सकती है। कविता में कवियों के बन्धन को तो सिध्द किया जा सकता है; किन्तु उसकी आन्तरिक सत्य को नहीं झुसाया जा सकता। आन्तरिक सत्य के न रहने पर कविता कविता नहीं रह जायेगी। निष्कर्ष यह कि कविता की भाषा न ही जनभाषा है और न ही मद्य की भाषा उसके लिए परिष्कृति और तब अपरिहार्य है।

कैचुल फाड़कर उसमें नया, अधिक व्यापक अधिक सारगर्भित अर्थ भरना चाहता है।" अपने इस प्रयास में सफलता पाने के लिए नया कवि उसे एकदम जनसाधारण की भाषा से जोड़ देना चाहता है। हरिनारायण व्यास का कहना है—“भाषा जीवन और समाज का एक प्रबल शस्त्र है, किन्तु उसे जीवन से अलग होकर नहीं जीवन में ही रहना है।” ‘अज्ञेय’ जी चाहते हैं कि काव्य-रचना जनभाषा में हो। इसीलिए वे कहते हैं—

‘मुखर वाणी हुई बोलने हम लगे
हम को बोध था वे शब्द सुन्दर हैं—
सत्य भी हैं, सारमय हैं।
पर हमारे शब्द
जनता के नहीं थे’

भवानीप्रसाद मिश्र का भी कवि के प्रति आग्रह है—

“जिस तरह हम बोलते हैं, उस तरह तू लिख,”

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी का नया कवि भी कविता की भाषा तथा जनभाषा को एकमेव कर देना चाहता है।

४ निष्कर्ष

विभिन्न विद्वानों के कविता की भाषा के विषय में मत प्रस्तुत कर देने के उपरान्त अब देखना यह है कि क्या जनभाषा काव्य-भाषा बन सकती है और क्या गद्य और पद्य की भाषा एक हो सकती है? उत्तर स्पष्ट ही नकारात्मक आयेगा। क्योंकि कविता की रचना हृदय के अभिस्फुरण से हुआ करती है और हृदय के अभिस्फुरित होने पर वाणी में वक्रता न आये यह सम्भव नहीं। जिन-जिन कवियों ने कविता में सामान्य बोलचाल की भाषा अपनाने की बात कही है, वे स्वयं अपनी कविताओं में इस सिद्धान्त का पालन नहीं कर पाये हैं। स्वयं वर्डस्वर्थ अपने सिद्धान्त को अपनी कविता में अवतरित नहीं कर सके। उनकी इम्मार्टैलिटी ओड ('Ode on Intimations of Immortality') जो कि उनकी कविता का कीर्ति-स्तम्भ मानी जाती है, नितान्त संस्कृत भाषा में रचित है। जहाँ पर उन्होंने अपने भाषाविषयक सिद्धान्त को सामने रखकर काव्य-रचना की है, वही उनका काव्य वास्तविक काव्य के स्तर से च्युत हो गया है। यह तथ्य प्रो० सेंट्सवरी की दृष्टि से भी नहीं बचा है—

“ he (Wordsworth) never, from Tintern Abbey' onwards, achieves his highest poetry, and very rarely achieves high poetry at all, without putting that principle in his pocket ”

इलियट भले ही काव्य में जनभाषा के हिमायती रहे हो, किन्तु उनकी सभी उत्कृष्ट कविताओं में अत्यन्त परिष्कृत भाषा का प्रयोग किया गया है। ‘फोर क्वार्टर्ट्स’ ('Four Quartets') की नितान्त परिनिष्ठित भाषा इस बात की साक्षी है।

वैज्ञानिक के लिए एक और एक हो होते हैं तो साहित्यकार के लिए एक और एक प्यारह होते हैं। वैज्ञानिक के लिए किसी ग्रंथ के प्रागे धूम्य बढाने से उसका मूल्य बस मुना बढ जाता है तो बिहारी के लिये तिय ससाट पर बँदी अमनित उघोत का कारण बन जाती है और ग्रंथ की कवि बहु स्वय को तुच्छ पुण्य भी अभिनव सौन्दर्य का भण्डार प्रतीत होता है।

'To me the meanest flower that blows can give thought that lie too deep for tears'¹²

सारांस यह है कि शार्सनिक और वैज्ञानिक का सत्य स्थूल बुद्धिप्राप्त बास और अपूर्ण है कवि उसे अपनी समेचना अनुसृष्टि एवं कल्पना द्वारा सूक्ष्म ठरस रम्य मान्तरिक और पुण बनाता है। सत्य और सौन्दर्य की इसी अभिन्नता को देखकर प्रान्स कवि कीट्स ने कहा था।

"Beauty is truth truth beauty

That is all ye know and all

ye need to know"

प्लेटो के अनुसार काव्य सत्य—प्लेटो के अनुसार सत्य वह है जिससे समाज और व्यक्ति के नैतिक और साम्प्रारिक जीवन को बल मिले। इसके विपरीत जो कुछ भी हो उसे वह असत्य मानता है। काव्य को भी वह इसी कड़ीटी पर परखता है। वस्तुतः प्लेटो एक ऐसा शार्सनिक था जो जीवन और सृष्टि के रहस्यों को जानने के साथ-साथ समाज का कल्याण चाहता था। शार्सनिक के रूप में उसने सत्य की व्याख्या करते हुए सिद्धा 'बस कभी कई प्राथिमी या वस्तुओं की एक सामान्य संज्ञा होती है तो हम कल्पना कर लेते हैं कि उनका एक सामान्य आदर्श (Idea) या रूप (form) होगा। ईश्वर ऐसे ही सामान्य आदर्श का कर्ता है, न कि विधेय आदर्श (Individual Idea) का यही सामान्य आदर्श सत्य' है। इस प्रकार प्लेटो सामान्य (universal) सत्य को ही वास्तविक सत्य मानता है, और विशिष्ट सत्य को उसकी छाया (appearance) मात्र मानता है। पलन का उदाहरण देते हुए उसने कहा कि आदर्श पलन केवल एक होता है जो ईश्वर अपनी इच्छा या वाक्य्यकता में बनाता है। सेय बितने पर्सय है वे सब उस आदर्श पलन की नकल मात्र हैं सत्य केवल आदर्श पर्सय में निवास करता है, यैय सब पलन असत्य हैं।

जहाँ तक काव्य-सत्य का सम्बन्ध है प्लेटो ने अपने मूल की काव्य-कृतियों से प्रभावित हो निर्णय दिया कि काव्य का सत्य वास्तविक सत्य नहीं होता क्योंकि उसमें अनुशात और प्रभावच्छनीय तत्त्व अधिक है। वह कविता को प्रज्ञान से उत्पन्न मानता था। उनका मत है कि कवि जिस वस्तु का अनुकरण करता है उसकी मूल प्रकृति से परिचित नहीं होता। उदाहरण के लिए वासवी-सेनक न तो अपने अनुकार्य की प्रकृति से परिचित होता है और न उसका स्वरूप ही प्रकृत कर पाता है। वह समझता था

काव्य-सत्य

१. दार्शनिक वैज्ञानिक एवं कवि के सत्य का भेद
२. प्लैटो के अनुसार काव्य-सत्य
३. इतिहास और काव्य-सत्य
४. सुभाव्य सत्य
५. कलागत आवश्यकता और सत्य
६. आदर्श और काव्य-सत्य
७. काव्य-सत्य और सार्वजनीनता
८. काव्य-सत्य और यथार्थवाद
९. मानव जीवन में काव्य सत्य का महत्त्व
१०. उपसंहार

सृष्टि के आरम्भ से आज तक मानव निरन्तर सत्य की खोज में सलग्न है। दाश-निक, वैज्ञानिक, साहित्यकार सभी इस कार्य में सलग्न रहे हैं और आज भी उनका कार्य समाप्त नहीं हुआ है। अपने-अपने क्षेत्र में सत्य का अन्वेषण करते हुए उन्होंने कतिपय तथ्य प्राप्त भी किए हैं, पर प्रथम तो क्षेत्र-भेद के कारण तथा दूसरे युग और देश में बदलती परिस्थितियों के कारण वे सर्वग्राह्य नहीं हो पाए। दार्शनिक जगत का सत्य बुद्धि और आत्मा से सम्बन्ध रखता है, वैज्ञानिक का भौतिक पदार्थों से, तो साहित्य का मत्य हमारे भाव और कल्पना जगत् को आन्दोलित और परिणत करता है। दर्शन का सत्य बहुत से लोगों की पहुँच के बाहर होता है, पर काव्य का सत्य अपनी मधुर मजुलता के कारण सर्वग्राह्य होता है। दार्शनिक और वैज्ञानिक वास्तविक सत्य से तथ्य मात्र ग्रहण करते हैं, परन्तु कवि उतने से ही सन्तुष्ट न रह उन तथ्यों के पीछे छिपे सौन्दर्य और रमणीयता के तत्त्वों को अपनी सवेदनशीलता और कल्पना से ग्रहण कर उसे व्यापकता प्रदान करता है। प्रातःकालीन दूर्वा पर मोती की तरह चमकते ओमकण वैज्ञानिकों के लिए हाइड्रोजन और आक्सीजन गैसों के विशेष अनुपात में मिश्रण का फल है, दार्शनिक के लिए वे विश्व की क्षणभंगुरता के निदर्शन हैं, परन्तु कवि उनमें मोती की आभा, पुष्पों का शृंगार, पारे की सरलता और गगाजल की पवित्रता देखता है। कभी वह उनमें करुणा के आसू देखता है, तो कभी नक्षत्रों का सौन्दर्य।

है। चूँकि सार्वभौम सत्य वस्तु-सत्य से अधिक महान होता है, अतः काव्य-सत्य भी वस्तु-सत्य से अधिक महान है। काव्य-सत्य को वस्तु-सत्य की कसौटी पर नहीं कसना चाहिये। सक्षम-शक्ति के अक्षर पर राम की उक्ति 'निज जमनी के एक कुमारा' वस्तु-सत्य के आधार पर गलत सिद्ध होगी पर भावना के सत्य के आशीर्ष में यह समुचित स्वीकार की जायेगी क्योंकि वह माई के अकस्मिक प्रीति निरक्षर स्नेह की ओर संकेत करती है, मानव-स्वभाव के अत्यन्त अनुकूल है, मानव-हृदय का जीवन प्रीति पर नीम चित्र प्रकट करती है। कवि वस्तुतः मानव-हृदय का चित्रण है तथ्यों का मेला जोड़ा रखने वाला नहीं। इतिहास गढ़े मुँह उच्चाड़ता है तो साहित्य इतिहास के अस्ति पञ्जर को जीवन प्राण प्रदान कर उसे सजाता है।

इतिहास सुन्दर-असुन्दर सबकी अपेक्षा मनुष्य रूप में यथार्थ रूप प्रस्तुत करता है। साहित्य असुन्दर को भी कला की रसायन द्वारा सुन्दर बना देता है। इसी सौन्दर्य-प्रभाव के कारण साहित्य अधिक प्रभावशाली होता है 'काव्य मनुष्य की उन्नत वृत्ति का प्राप्ति कर उसे बेवक्त की ओर उठाता है, उसे असाधारण रूप से सहृदय और महान बनाता है। कवि पृथीत सत्य में सदैवमयीयता और प्रेयनीयता अधिक होती है।

परन्तु इसका वह अन्तिम अर्थ नहीं कि कवि इतिहास की परम्परा में परिवर्तन कर सकता है। स्वतंत्र होते हुए भी वह ऐतिहासिक तथ्यों वटनाओं तिथियों में समतल-छेद नहीं कर सकता—हुमायूँ को अकबर का बेटा नहीं बता सकता पानीपत की लड़ाई को १५५७ ई की शक्ति के बाद जोड़ित नहीं कर सकता। राम को कोट-पैट नहीं पहना सकता, वह निरक्षर है पर उच्छ्वसित नहीं। हाँ उसे इसी स्वतन्त्रता है कि वह किसी भी पात्र को संभावना की सीमा के भीतर चित्रित कर सकता है। वह यह तो नहीं कह सकता कि राम के बनवास में कैकेयी का हाथ न था पर वह कैकेयी को गुना और सहानुभूति दोनों दृष्टियों से देख सकता है—उसके क्रूरता का कारण 'गई गिरा मति डेरि' को भी बता सकता है और उसके लिए उसके भावपूर्ण एवं वास्तव्य भाव को भी उत्तरदायी बना सकता है। काव्य वस्तुतः जीवन के सीमित सत्य की बजाय विरल सत्य को प्रस्तुत करता है। इसीलिए अग्रणी कवि टेनीसन ने कहा है 'कविता यथार्थ से अधिक सत्य होती है।

सामान्य सत्य—काव्य-सत्य के अन्तर्गत अस्तु ने संभव-असंभव के प्रश्न पर भी प्रकाश डाला था। उसका मत है कि वस्तु-जीवन में जो असंभव है वह काव्य के लिए सच्चा व्याख्य नहीं है बल्कि कभी-कभी तो अधिक प्राज्ञ हो जाता है।

"That never has happened, and never will happen, may be more true, poetically speaking—more profoundly true than those daily occurrences which we can with confidence predict."

कि कवि यश और कीर्ति के लिये पाठको की वासनाओं को उत्तेजित कर लोकप्रिय बनना चाहता है, वह आवेगपूर्ण और उन्मादग्रस्त (passionate and fitful) प्रकृति का चित्रण करता है क्योंकि प्रथम तो ऐसी प्रकृति का अनुकरण सुगम है और दूसरे ऐसे अनुकरण को पाठक भी पसन्द करते हैं। ट्रंजेडी का कवि हमारे विवेक को नष्ट कर हमारी वासनाओं को जाग्रत करता है, उनका पोषण करता है। काव्य के इसी हानिकर प्रभाव के कारण वह काव्य-सत्य को वास्तविक सत्य नहीं मानता। उस के लिये बुद्धिग्राह्य आनन्द ही एक मात्र ग्राह्य आनन्द है और वह काव्य में प्राय नहीं होता।

परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि प्लेटो काव्य को सदा तिरस्करणीय मानता है, वह सत्काव्य की आवश्यकता मानता है। 'व्यावहारिक असत्य कथन पौराणिक कथाओं में उपादेय होता है कवि उस व्यावहारिक असत्य-कथन को यथाशक्ति 'सत्य' के समान प्रस्तुत कर उसे महत्त्वपूर्ण बना देता है।' उसके इस कथन से स्पष्ट है कि कवि अपने कौशल द्वारा काल्पनिक को वास्तविक सत्य का रूप दे सकता है, उसे महत्त्वपूर्ण बना देता है। सारांश यह है कि दार्शनिक होने के नाते तथा अपने युग के काव्य की हीनता को देख प्लेटो काव्य-सत्य को अवास्तविक मानता है, परन्तु वह इतना तो स्वीकार करता है कि काव्य का सत्य यदि उपादेय हो, सामान्य सत्य हो, तो वह ग्राह्य है।

इतिहास और काव्य सत्य—अरस्तू का कथन है कि काव्य मानव स्वभाव तथा जीवन के शाश्वत एवं सार्वभौम तत्त्व की अभिव्यक्ति करता है। काव्य सत्य के सबंध में उसके विचार उस स्थल पर स्पष्ट हो जाते हैं जहां वह इतिहासकार तथा कवि में भेद बताते हुये लिखता है। 'कवि का कर्तव्य-कर्म जो कुछ हो चुका है उसका वर्णन करना नहीं है, वरन् जो हो सकता है, जो सभावना या आवश्यकता के नियम के अधीन सम्भव है, उसका वर्णन करना है कवि और इतिहासकार में वास्तविक भेद यह है कि एक तो उसका वर्णन करता है जो घटित हो जाता है और दूसरा उसका वर्णन करता है जो घटित हो सकता है।' स्पष्ट है कि काव्य का सत्य इतिहास के सत्य से भिन्न होता है, काव्य सार्वभौम का वर्णन करता है, जबकि इतिहास सीमित का चित्रण करता है। कवि इतिहासकार की तरह किसी विशिष्ट व्यक्ति के कृत्यों या अनुभवों का वर्णन न कर मानव-स्वभाव की शाश्वत सभावनाओं को अपना विषय बनाता है। इतिहास तथ्यों पर आधारित होता है जबकि कवि उन तथ्यों को अपनी कल्पना, संवेदना, अनुभूति तथा कला द्वारा सत्य में बदल देता है। यदि इतिहासकार शिवाजी के जीवन और स्वभाव का वस्तुनिष्ठ वर्णन करता है, तो कवि उसके माध्यम से मानव-स्वभाव तथा मानव-चरित्र की शाश्वत प्रवृत्तियों और सभावनाओं पर प्रकाश डालता है। इतिहास के तथ्य काव्य में नया अर्थ और मूल्य ग्रहण कर लेते हैं। इसी लिये कहा गया है, 'इतिहास में तिथियों और सवतों को छोड़कर अन्य कुछ भी यथार्थ नहीं होता, जबकि साहित्य में तिथि और सवतों के सिवा शेष सब कुछ यथार्थ होता

द्वारा ही साहित्य साहित्य बना रहता है उसका विज्ञान और इतिहास से भेद हो जाता है।

भरस्तू ने एक स्थान पर लिखा है कि कवि अपनी कृति में उन वस्तुओं को भी ग्रहण कर सकता है कि जो यथार्थ न होकर आदर्श हैं।

"Not real but a higher reality what ought to be, not what is."

स्पष्ट है कि कवि का कार्य समाज को उदात्त मार्ग पर बसाना है उसका कल्याण करना है अतः वह अपनी रचना में आदर्शों की प्रतिष्ठा कर सकता है ऐसे व्यक्तिओं की अवतारणा कर सकता है जो वास्तविक जीवन में न पाए जाने पर भी मानव-समाज के लिए आदर्श हो सकते हैं। तुलसी के राम इसी प्रकार के आदर्श हैं—मानव की उत्कृष्टतम आध्यात्मिक विशेषताओं का आदर्श-समुच्चय हैं और कोई उन्हें वा उनके घुंटा तुलसी को काव्य-सत्य की परिधि में बहिष्कृत नहीं कर सकता।

काव्य का सत्य अभिव्यक्ति न होकर ध्वनित या ध्वजित होता है। कहे हुए वाक्य का ध्वनित अर्थ ही काव्य का सत्य है। उसमें साहित्यिक सत्यता भले ही न हो परन्तु ध्वनित सत्यता अवश्य होती है। बिहारी का निम्न दोहा केवल कवी और कवी की ही बात नहीं कहता कुछ और भी ध्वनित करता है और वह ध्वनित अर्थ ही इस दोहे का सर्वस्व है।

“नहि पराम नहि मरुत मरु, नहि विकास इहि काल
सभी कभी ही सौ बिघ्यो आये नीम हवाल।”

भरस्तू ने भौतिक असंभवों (material impossibilities) को काव्य-सत्य के अन्तर्गत कुछ उपबन्धों के साथ स्वीकार किया है परन्तु वह कदा भी भावपट असंभव (moral improbabilities) को किसी प्रकार भी स्वीकार नहीं करता। भावपट असंभव से उसका अभिप्राय उन कृत्यों या आचरणों से है जिनके पीछे कोई उद्देश्य (motive) नहीं है अथवा जो ऐसे सिद्धान्तों पर आधारित हैं जो समझ में न आएं। वह इस असंभव का निषेध करता है जो मानव-स्वभाव की सूक्ष्म प्रवृत्तियों के विरुद्ध है। उदाहरण के लिए लज्जण-शक्ति का संसार घुमकर अयोध्या की जनता का गुप बँटे रहना अस्वाभाविक समझा है। साकेतकार ने इसी भ्रुटि को सुधारकर मानस्य की प्रतिष्ठा की है। आकास्मिक बटना या संयोग को भी काव्य-सत्य के प्रतिष्ठित माना जाता है, क्योंकि वह प्रकृति की कार्यप्रणाली के प्रतिष्ठित होता है। वस्तुतः आकास्मिक बटना को भरस्तू भी असंभाव्य संभावना (improbable possibility) के अन्तर्गत मानता है।

भुग की परिस्थितियों के साथ काव्य सत्य बदलते रहते हैं पर काव्यगत सत्य कभी नहीं बदलते वे चिरन्तन तथा सार्वभौमिक हैं। उनका भूत रूप सास्वत और अपरिवर्तनशील होता है। दार्शनिक और वैज्ञानिक सत्य धायानी दुबो में बदल सकते

सभाव्यता से उसका अभिप्राय यह नहीं कि कवि केवल उन चीजों का वर्णन करे जो उसके दैनिक अनुभव के अन्तर्गत आए। सभाव्यता कवि को कल्पना की ऊँची उड़ान भरने से नहीं रोकती। वह अपनी कृति में सामान्य का ही वर्णन नहीं करता। यदि ऐसा करता तो “हैमलेट” या “अभिज्ञान शाकुन्तल” जैसे नाटक नहीं लिखे जा सकते थे। उनमें चित्रित घटनाएँ और पात्र सामान्य न होकर विशिष्ट गरिमा से मण्डित हैं। हाँ, वे सभावना की सीमा का अतिक्रमण नहीं करते। वस्तुतः काव्य का सत्य वस्तुगत सत्य से ऊँचा पर सभावना की सीमा के भीतर होता है—वह भावना और आदर्श का सत्य होता है।

अरस्तू ने असम्भव को ग्रहण करने के लिए तीन शर्तें रखी हैं—कलागत आवश्यकता, भव्यतर सत्य की प्रतिष्ठा और परम्परागत धारणा या विश्वास। वह चाहता है कि कवि को स्वतन्त्रता होनी चाहिए कि वह अपनी कृति के आरम्भ में ही कुछ पूर्वधारणाएँ (assumptions) बना ले और फिर यदि आवश्यकता पड़े, तो उन्हीं के आधार पर वह कलात्मक आवश्यकता के नियमों के अनुसार कल्पना की सहायता से कथानक एवं पात्रों का विकास करे। उसका विश्वास है कि कलात्मक प्रयोग से अविश्वसनीय भी विश्वसनीय, असम्भव भी सम्भव एवं प्राकृतिक प्रतीत होने लगता है। उदाहरण के लिए ‘इलियड’ का वह दृश्य जिसमें एशिलीज ट्राँय की दीवारों के चारों ओर हैक्टर का पीछा करता है और ग्रीक सैनिक चुपचाप खड़े रह जाते हैं, असत्य और अविश्वसनीय लगता है, परन्तु काव्य पढ़ते समय अपने प्रभाव और प्रसादन के कारण वह भी ग्राह्य हो जाता है।

कलागत आवश्यकता के छ अन्तर्गत हम कल्पना प्रसूत विभिन्न अलंकार-प्रयोगों, कथानक-रूढ़ियों आदि को ले सकते हैं। कवि जब उपमा अलंकार का प्रयोग करता है, तो उसकी उपमाओं से केवल एक गुण विशेष या आकार विशेष का ही अर्थ ग्रहण किया जाता है, शेष सब से उसका कोई प्रयोजन नहीं होता। इसी प्रकार अतिशयोक्ति अलंकार का प्रयोग वस्तु सत्य की दृष्टि से तो अनुपयुक्त है, परन्तु चूँकि कवि अपने पाठकों के हृदय पर प्रभाव डालना चाहता है उन्हें वही अनुभूति कराना चाहता है जिसे वह स्वयं अनुभव कर चुका है, अतः वह अपनी बात को जोरदार शब्दों में कहने के लिए अतिशयोक्ति अलंकार का प्रयोग करता है। जब ‘राम की शक्तिपूजा’ में कवि हनुमान के आकाश-गमन का चित्र अतिशयोक्तिपूर्ण शब्दावली में करता है, उनके शरीर को ‘वज्राग तेजघन’ कहता है, तो उसका कारण यही है कि वह पाठक के हृदय-पटल पर हनुमान के विक्षुब्ध, तेजपूर्ण एवं उत्साहपूर्ण मन का चित्र अंकित करना चाहता है। अतः यह वर्णन वस्तुगत सत्य पर आधारित न होते हुए भी सच्चा कहा जाएगा। कथानक-रूढ़ियों, दत्त-कथाओं आदि को भी काव्य में इसीलिए स्वीकार किया जाता है क्योंकि वे पाठक पर वांछित प्रभाव डालती हैं, भले ही वे असत्य, तर्कविरुद्ध या असंगत हों। आचार्य शुक्ल के अनुसार कविता का कार्य अर्थग्रहण नहीं, बिम्ब ग्रहण कराना है और इसके लिए वह कल्पना का आश्रय लेती है। कल्पना के

जाय ही साहित्य साहित्य बना रहता है उसका विज्ञान और इतिहास से भेद हो जाता है।

परन्तु ने एक स्थान पर लिखा है कि कवि अपनी कृति में उन वस्तुओं को भी ग्रहण कर सकता है कि जो यथार्थ हैं होकर धार्य हैं।

"Not real but a higher reality what ought to be not what is."

स्पष्ट है कि कवि का कार्य समाज को उदात्त मार्ग पर लाना है उसका कल्याण करना है अतः वह अपनी रचना में धार्यों की प्रतिष्ठा कर सकता है ऐसे व्यक्तियों की प्रस्तारणा कर सकता है जो वास्तविक जीवन में न पाए जाने पर भी मानव-समाज के लिए मार्गदर्शक हो सकते हैं। तुमसी के राम इसी प्रकार के धार्य हैं—मानव की उच्चतम नैतिक विवेकताओं का धार्य समुच्चय हैं और कोई उन्हें या उनके सृष्टा तुमसी को काव्य-सत्य की परिधि से बहिष्कृत नहीं कर सकता।

काव्य का सत्य अभिव्यक्तक न होकर ध्वनित या ध्वजित होता है। कहे हुए वाक्य का ध्वनित अर्थ ही काव्य का सत्य है। उसमें सांख्यिक सत्यता भले ही न हो परन्तु ध्वनित सत्यता अवश्य होती है। बिहारी का निम्न दोहा केवल कसी और असी की ही बात नहीं कहता कुछ और भी ध्वनित करता है और वह ध्वनित अर्थ ही इस दोहे का सर्वस्व है।

“नहि पराग नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि काल

असी कसी ही सौ विषयो आसी कौन हुआल।

परन्तु ने भौतिक असत्ताओं (material impossibilities) को काव्य-सत्य के अन्तर्गत कुछ उपबन्धों के साथ स्वीकार किया है परन्तु वह कला में प्राकृत असत्य (moral improbabilities) को किसी प्रकार भी स्वीकार नहीं करता। प्राकृत असत्य से उसका अभिप्राय उन कृत्यों या धारणों से है जिनके पीछे कोई उद्देश्य (motive) नहीं है अथवा जो ऐसे सिद्धान्तों पर आधारित हैं जो समझ में न आएं। वह इस असत्य का निषेध करता है जो मानव-स्वभाव की मूल प्रवृत्तियों के विरुद्ध है। उदाहरण के लिए अक्षय-शक्ति का संवाद चुनकर अयोध्या की जनता का रूप बैठे रहना अस्वाभाविक लगता है। साकेतकार ने इसी त्रुटि को सुधारकर भावसत्य की प्रतिष्ठा की है। आकस्मिक घटना या संयोग को भी काव्य-सत्य के प्रतिष्ठित माना जाता है, क्योंकि वह प्रकृति की कार्यप्रणाली के प्रतिकूल होता है। वस्तुतः आकस्मिक घटना को परन्तु भी असंभाव्य सम्भावना (improbable possibility) के अन्तर्गत मानता है।

युग की परिस्थितियों के साथ धर्म सत्य बदलते रहते हैं पर काव्यगत सत्य के चिरन्तन तथा सार्वजनीन हैं। उसका मूल रूप शाश्वत और निरालोच्य होता है। दार्शनिक और वैज्ञानिक सत्य प्राणीय युगों में बदल सकते

हैं क्योंकि वे नवीन अनुसन्धानों के आलोक में असत्य भी सिद्ध हो जाते हैं और उनका मूल्य समाप्त हो जाता है। उदाहरण के लिये बहुत से ऐतिहासिक तथ्य अब असत्य सिद्ध हो चुके हैं, "सूर्य पृथ्वी के चारों ओर घूमता है" इस मान्यता का अब कोई मूल्य नहीं रह गया है। पर कालिदास की शकुन्तला, शैक्सपियर की मिरांडा तथा तुलसी के राम सदा सहृदयों के लिए सत्य बने रहेंगे। कवि का सत्य कल्पित होते हुए भी त्रिकाल सत्य होता है। जहाँ दर्शन विशिष्ट में सार्वभौम की खोज करता है, वहाँ काव्य विशिष्ट के माध्यम से सार्वभौम को व्यक्त करता है, सार्वभौम सत्य को स्थूल एवं सजीव रूप प्रदान करता है। काव्य का सार्वभौम सत्य अपूर्ण विचार (abstract idea) नहीं है, वह संवेदना के द्वारा मूर्तिमान किया जाता है, उसमें ऐन्द्रिय बिम्ब होते हैं।

आज जिस यथार्थ मानव विवरण (human document), जीवन के खण्ड-चित्रों और 'कला-कला के लिए' सिद्धान्त की बात जोरों से कही जाती है वह काव्य-सत्य के अन्तर्गत नहीं आ सकते क्योंकि यथार्थवाद सामयिक और सीमित सत्य पर बल देता है, शाश्वत या चिरन्तन सत्य पर नहीं, जबकि काव्य-सत्य का सम्बन्ध सार्वभौमता से है। दूसरे, 'कला कला के लिये' सिद्धान्त काव्य के बहिरंग पर बल देता है, वाग्वैदग्ध्य की चिन्ता करता है, उसी में उलझ कर जीवन के सत्य से विमुख हो जाता है जिसके लिये अथक साधना की आवश्यकता है।

काव्यगत सत्य का महत्त्व मानव-जीवन में काव्य के महत्त्व से स्पष्ट है। कवि मानव-हृदय में उठने वाली भाव-तरंगों को भाषा के माध्यम से व्यक्त करता है। काव्य की यह भावामिव्यञ्जना इतनी प्रभावशाली और रजक होती है कि वह सहृदय पाठकों के मन में उन्हीं भावों को उद्दीप्त कर देती है जो कवि के हृदय में थे। इतना ही नहीं, हम काव्य पढ़ते समय अपने व्यक्तिगत घरातल से ऊपर उठकर उस स्थिति तक पहुँच जाते हैं जहाँ मानव मात्र की भावनाओं को हम अपना अनुभव करने लगते हैं। मानवमात्र के प्रति सहानुभूति जाग्रत करना काव्य के लिए ही संभव है। वही हमारी उदात्त वृत्तियों को जाग्रत कर हमें देवत्व के पथ पर आरुढ़ करता है, हमें सहृदय और उदार बनाता है। हमारे जीवन-लक्ष्य के निकट हमें पहुँचाता है।

सारांश यह है कि घटना तथा भाव का गहन सम्बन्ध है, काव्य जीवन की व्याख्या है और यह व्याख्या घटनामूलक न होकर भावमूलक है। काव्य-सत्य का कल्पना आदर्श, अनुभूति एवं सार्वभौम से सम्बन्ध है। वह हमारे हृदय और उसमें होने वाली भावनाओं का सत्य है। वह असत्य का विपरीतार्थक नहीं, का पर्याय है।

२८ कला और काव्य

- १ कला और सौन्दर्य
- २ कला की प्रेरणा
- ३ कलाओं का वर्गीकरण
(क) सौन्दर्य दृष्टि से
(ख) प्राप्तात्म्य दृष्टि से
- ४ वास्तुकला
- ५ मूर्तिकला
- ६ चित्रकला
- ७ संगीत कला
- ८ नाट्य कला
- ९ इतिहास के वर्गीकरण की दृष्टि से
- १० शब्दों का मूल
- ११ भारतीय भाषाओं का मूल
- १२ वर्णमाला

कला आन्तरिकता की अभिव्यक्ति है। वह मानव हृदय के गूढ़ रहस्यों का उद्घाटन है। मानव के भित्तमधीन हृदय पर बाह्य प्रकृति का जो-जो प्रभाव पड़ता है, कला में उसी का प्रस्फुटन होता है। अतः मनोभावों को व्यक्त करने की साधन एवं उत्कट भावना ही कला की जननी है। परन्तु कोई भी अभिव्यक्ति तब तक कला की उन्ना नहीं पाती—जब तक उसमें सौन्दर्य का योग न हो। कला और सौन्दर्य एक दूसरे से अभिन्न रूप में सम्बन्ध हैं। हीरोस ने प्राकृतिक सौन्दर्य को ईश्वरीय सौन्दर्य का आभास माना है और कहा है कि कला इसी आभास की पुनरावृत्ति है। कबीर राबीर भी कला का मूल सौन्दर्य में मानते हैं, यद्यपि उनकी दृष्टि में सौन्दर्य केवल रूप या अभिव्यक्ति मात्र नहीं है वह आत्मा में निवास करता है, 'सौन्दर्य का बीज हमें विश्व की विभूतियों में आनन्द की प्रतीति देकर हमारी कला को अधिक सुन्दर और सम्पन्न बनाता है। कला की सुन्दर और सम्पन्न बनाने के लिए आत्म सौन्दर्य और विश्व-सौन्दर्य की अनुभूति की आवश्यकता आवश्यक है। असाध ने भी मात्र

हैं क्योंकि वे नवीन अनुसन्धानों के आलोक में असत्य भी सिद्ध हो जाते हैं और उनका मूल्य समाप्त हो जाता है। उदाहरण के लिये बहुत से ऐतिहासिक तथ्य अब असत्य सिद्ध हो चुके हैं, "सूर्य पृथ्वी के चारों ओर घूमता है" इस मान्यता का अब कोई मूल्य नहीं रह गया है। पर कालिदास की शकुन्तला, शैक्सपियर की मिराटा तथा तुलसी के राम सदा सहृदयों के लिए सत्य बने रहेंगे। कवि का सत्य कल्पित होते हुए भी प्रकाल सत्य होता है। जहाँ दर्शन विशिष्ट में सार्वभौम की ग्योज करता है, वहाँ काव्य विशिष्ट के माध्यम से सार्वभौम को व्यक्त करता है, सार्वभौम सत्य को स्थूल एवं सजीव रूप प्रदान करता है। काव्य का सार्वभौम सत्य अपूर्ण विचार (abstract idea) नहीं है, वह संवेदना के द्वारा मूर्तिमान किया जाता है, उसमें ऐन्द्रिय विम्व होते हैं।

आज जिस यथार्थ मानव विवरण (human document), जीवन के खण्ड-चित्रों और 'कला कला के लिए' मिद्धान्त की बात जोरों में कही जाती है वह काव्य-सत्य के अन्तर्गत नहीं आ सकते क्योंकि यथार्थवाद सामयिक और सीमित सत्य पर बल देता है, शाश्वत या चिरन्तन सत्य पर नहीं, जबकि काव्य-सत्य का सम्बन्ध सार्वभौमता से है। दूसरे, 'कला कला के लिये' सिद्धान्त काव्य के बहिरंग पर बल देता है, वाग्वैदग्ध्य की चिन्ता करता है, उसी में उलझ कर जीवन के सत्य से विमुख हो जाता है जिसके लिये अधिक साधना की आवश्यकता है।

काव्यगत सत्य का महत्त्व मानव-जीवन में काव्य के महत्त्व से स्पष्ट है। कवि मानव-हृदय में उठने वाली भाव-तरंगों को भाषा के माध्यम से व्यक्त करता है। काव्य की यह भावाभिव्यजना इतनी प्रभावशाली और रजक होती है कि वह सहृदय पाठकों के मन में उन्हीं भावों को उद्दीप्त कर देती है जो कवि के हृदय में थे। इतना ही नहीं, हम काव्य पढ़ते समय अपने व्यक्तिगत घरातल से ऊपर उठकर उस स्थिति तक पहुँच जाते हैं जहाँ मानव मात्र की भावनाओं को हम अपना अनुभव करने लगते हैं। मानवमात्र के प्रति सहानुभूति जाग्रत करना काव्य के लिए ही सम्भव है। वही हमारी उदात्त वृत्तियों को जाग्रत कर हमें देवत्व के पथ पर आरूढ करता है, हमें सहृदय और उदार बनाता है। हमारे जीवन-लक्ष्य के निकट हमें पहुँचाता है।

सारांश यह है कि घटना तथा भाव का गहन सम्बन्ध है, काव्य जीवन की व्याख्या है और यह व्याख्या घटनामूलक न होकर भावमूलक है। काव्य-सत्य का कल्पना आदर्श, अनुभूति एवं सार्वभौम से सम्बन्ध है। वह हमारे हृदय और उसमें तरंगित होने वाली भावनाओं का सत्य है। वह असत्य का विपरीतार्थक नहीं, मानव-सत्य का पर्याय है।

२८ कला और काव्य

- १ कला और सौन्दर्य
- २ कला की प्रेरणा
- ३ कलाओं का वर्गीकरण
(क) पौरुष रति से
(ख) पास्वत्य रति से
- ४ वास्तुकला
- ५ मूर्तिकला
- ६ चित्रकला
- ७ संगीत कला
- ८ काव्य कला
- ९ हीरेन्द्र के कविप्रवर की उमीमा
- १० शैले का मत
- ११ भारतीय आलोचकों का मत
- १२ कर्मकाण्ड

कला अन्तरात्मा की अभिव्यक्ति है। वह मानव हृदय के कुछ रहस्यों का उद्घाटन है। मानव के चेतनशील हृदय पर बाह्य प्रकृति का जो-जो प्रभाव पड़ता है कला में उसी का प्रस्तुतन होता है। अतः मनोभाषी की व्यक्त करने की शास्त्रों एवं उत्कट भावना ही कला की जननी है। परन्तु कोई भी अभिव्यक्ति तब तक कला की उच्चा नहीं पायी—जब तक उसमें सौन्दर्य का योग न हो। कला और सौन्दर्य एक दूसरे से अभिन्न रूप में सम्बद्ध हैं। हीरेन्द्र ने प्राकृतिक सौन्दर्य को ईश्वरीय सौन्दर्य का आभास माना है और कहा है कि कला इसी आभास की पुनरावृत्ति है। कबीर रवीन्द्र भी कला का मूल सौन्दर्य में मानते हैं यद्यपि उनकी दृष्टि में सौन्दर्य केवल रूप या अभिव्यक्ति मात्र नहीं है वह आत्मा में निवास करता है "सौन्दर्य का बीज हमें विश्व की विभूतिओं में आनन्द की प्रतीति देखकर हमारी कला की अधिक सुन्दर और सम्पन्न बनाता है। कला को सुन्दर और सम्पन्न बनाने के लिए आत्म-सौन्दर्य और विश्व-सौन्दर्य की समुद्रुति की खोजना आवश्यक है। प्रसाद ने भी माना बाह्य सौन्दर्य को महत्त्व न देकर आन्तरिक सौन्दर्य की महत्त्वपूर्ण बताया है और कला

को कर्तव्य की व्यक्त शक्ति माना है। इसी विश्वास के कारण उन्होंने काव्य की निम्न परिभाषा दी, "काव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान-धारा है।" अस्तु, कला का मूल सौन्दर्य है और यह सौन्दर्य बाह्य मात्र न होकर आन्तरिक भी है।

कला की प्रेरणाओं के सम्बन्ध में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद रहा है। अरस्तु और दान्ते कला का मूल मानव की अनुकरण करने की प्रवृत्ति में मानते हैं। कलाकार प्रकृति का अनुकरण करता है। टाल्स्टाय कला की प्रेरणा भावना-सप्रेषण की इच्छा में स्वीकार करता है। अपनी अनुभूतियों को दूसरों तक सप्रेषित करने की इच्छा मानव-मन की मूल प्रवृत्ति है। इसी के लिए वह कलाओं को माध्यम बनाता है और आत्माभिव्यक्ति द्वारा सतोष प्राप्त करता है। मार्क्स की दृष्टि भौतिकवादी थी। वह व्यक्ति की चेतना को सामाजिक परिवेश से प्रभावित मानता हुआ उसे सामाजिक जीवन की देन समझता था। सामाजिक जीवन में वह अर्थ और वर्ग-सघर्ष को प्रधान तत्त्व समझता था और कला को आर्थिक स्थिति एवं वर्ग-सघर्ष से प्रभावित मानता था। वह कला में रमणीयता, अन्तःसौन्दर्य और भावनात्मक विच्छिन्नता को अस्वीकार कर अर्थ और वर्ग-सघर्ष में कला के मूल बीज देखता है और कला-निर्माण को वर्ग-स्वार्थ से प्रेरित सामाजिक कर्तव्य मानता है। फ्रायड मानव-चेतना का प्राणधार काम (Libido) मानता है और कहता है कि मनुष्य जब सामाजिक मर्यादा और प्रशासनिक बन्धनों के कारण अपनी कामनाओं को व्यक्त नहीं कर पाता, तो वे दमित वासनाएँ और कुंठाएँ या तो स्वप्नों में अथवा कलाओं में अपनी अभिव्यक्ति पाती हैं। अतः फ्रायड की दृष्टि में कला द्वारा मानव अपनी दमित वासनाओं का उन्मूलन करता है। इस प्रकार फ्रायड कला की मूल प्रेरणा दमित कामनाओं की अभिव्यक्ति में मानता है। कुछ लोग जीवन से पलायन की भावना को कला के मूल में बताते हैं, तो कुछ कला को भावों का उन्मोचक और व्यक्तित्व से मोक्ष मानते हैं। इन विभिन्न मतों के बावजूद हम कह सकते हैं कि मनुष्य इस अपार विश्व में सौन्दर्य के दर्शन करता है, उसके साक्षात्कार से जो चिरन्तन आनन्द की अनुभूति उसे प्राप्त होती है, उसी को व्यक्त करने के लिए कला का जन्म होता है।

कलाओं का वर्गीकरण

क्रोचे का कथन है, "कला एक अखण्ड अभिव्यक्ति है, इसलिए उसका विभाजन असम्भव है। कला जब मूर्त रूप में उपस्थित होती है, तब उसके विभिन्न रूपों के दर्शन होते हैं। इन रूपों की भिन्नता में तात्त्विक भिन्नता न होकर केवल बाह्य भिन्नता होती है। उसकी मूल अभिव्यक्ति एक ही रहती है। इसीलिए तात्त्विक दृष्टि से कला का विभाजन सम्भव नहीं। अभी तक कला का विभाजन तात्त्विक न होकर व्यावहारिक दृष्टि अर्थात् कला की अभिव्यक्ति के विभिन्न माध्यमों के लिए किया गया है।

दोनों ने कला के दो भेद माने हैं—शुद्ध कला और अशुद्ध कला। शुद्ध कला में शैतन्य का प्राधान्य रहता है और अशुद्ध कला में बड़ता का। शैव दर्शन में सम्पूर्ण सृष्टि के लिए छत्तीस तत्त्व माने गए हैं जिनमें कला को भी एक तत्त्व के रूप में स्वीकार किया गया है। संस्कृत प्राचार्यों ने ज्ञान का विभाजन दो रूपों में किया है—विद्या तथा उपविद्या। काव्य की गणना उन्होंने विद्या में की है और कला को उपविद्या माना गया है। भरतमुनि ने नाट्य शास्त्र में इसी भेद को स्वीकार करते हुए लिखा है—‘न तत्त्वज्ञानं न तत्त्विकत्वं न सा विद्या न सा कला’ परन्तु भारतीय ज्ञानियों ने कला के अन्तर्गत कई कौशलपूर्वक कार्यों की गणना मिसली है। विद्या में रस प्रगट होता है और उपविद्या में कौशल होता है। कामसूत्र में ‘इत्येवम कला बहुव्यष्टी कथं कर नीलठ कला मानी गई है। समित विस्तर में ४६ कलाएँ मानी गई हैं तथा प्रबन्ध ‘कोप’ में ७२ कलाओं की गणना की गई है।

कुछ धार्माचार्यों ने ऐतिहासिक दृष्टि एवं इति भेद के आधार पर भी कलाओं का वर्गीकरण किया है। ऐतिहासिक दृष्टि से इसके दो विभाग माने गए हैं—प्राचीन कला और आधुनिक कला। इति भेद के आधार पर भी इसके दो भेद किए गए हैं—धार्मिक कला और नीतिक कला। धार्मिक भावना से कभी-कभी लोप कलाओं को भ्रष्टा के रूप में देखने लगते हैं। शैवताओं की प्राचीन एवं अर्धप्राचीन कलात्मक सुन्दर मूर्तियों के प्रति धार्मिक भ्रम भ्रष्टा और पुण्य-बुद्धि की भावना का ही प्राधान्य है। हम उनके कलात्मक सौन्दर्य का सम्मान नहीं कर पाते वे धार्मिक कला कृतियाँ होने के कारण केवल हमारी भ्रष्टा की वस्तु ही रह जाती हैं। प्राचीन रामायण तथा महाभारत धार्मिक ग्रन्थों का कलात्मक सौन्दर्य उतना नहीं देख पाते बितना कि शुद्ध धार्मिक स्वल्प देखते हैं। महादेवी कर्मा लिखती हैं ‘हमारी संस्कृति में धर्म और कला का ऐसा घनिष्ठ सम्बन्ध किया जा जो जीवन से अधिक मृत्यु में बृद्ध होता गया। क्या काव्य क्या मूर्ति क्या चित्र सब की सबार्थ रक्षाओं और स्मृतियों में अम्यात्म ने सूक्ष्म धारण की प्रतिष्ठा की।

कला का एक अन्य विभाजन उसके व्यावहारिक या नीतिक आधारों तथा उसकी अनुभूति को लेकर किया गया है। इस आधार पर कला के दो पक्ष हैं—भावपक्ष और कला-पक्ष। भावपक्ष के अन्तर्गत कलाकार की अनुप्राणित करने वाला भाव आते हैं जिनके द्वारा वह पाठक या श्रोता को अभिभूत करना चाहता है। कला-पक्ष के द्वारा कलाकार अपनी अनुभूति को यथाशक्ति प्रभावशाली रूप में अभिव्यक्त करता है। दूसरे विभाग इस विभाजन के लिए—कला की सफल अभिव्यजना और कला की असफल अभिव्यजना नाम देते हैं। प्रथम के अन्तर्गत कलाकार की स्व अनुभूति पाठक या श्रोता के हृदय की प्रभावित करती है। उसमें अनुभूति और अभिव्यक्ति का समुत्पन्न होता है। कुछ कलाकृतियाँ पाठक या श्रोता के हृदय पर अभीष्ट प्रभाव डालने में असमर्थ होती हैं। उनका कारण अनुभूति की अभिव्यक्ति की गहनता है। ऐसी कृतियाँ असफल अभिव्यजना के अन्तर्गत मानी जाती हैं।

कला और काव्य

को कर्त्तव्य की व्यक्त शक्ति माना है। इसी विश्वास के कारण उन्होंने काव्य की निम्न परिभाषा दी, "काव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान-धारा है।" अस्तु, कला का मूल सौन्दर्य है और यह सौन्दर्य बाह्य मात्र न होकर आन्तरिक भी है।

कला की प्रेरणाओं के सम्बन्ध में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद रहा है। अरस्तू और दान्ते कला का मूल मानव की अनुकरण करने की प्रवृत्ति में मानते हैं। कलाकार प्रकृति का अनुकरण करता है। टाल्स्टाय कला की प्रेरणा भावना-संप्रेषण की इच्छा में स्वीकार करता है। अपनी अनुभूतियों को दूसरों तक संप्रेषित करने की इच्छा मानव-मन की मूल प्रवृत्ति है। इसी के लिए वह कलाओं को माध्यम बनाता है और आत्मामिव्यक्ति द्वारा सतोष प्राप्त करता है। मार्क्स की दृष्टि भौतिकवादी थी। वह व्यक्ति की चेतना को सामाजिक परिवेश से प्रभावित मानता हुआ उसे सामाजिक जीवन की देन समझता था। सामाजिक जीवन में वह अर्थ और वर्ग-सघर्ष को प्रधान तत्त्व समझता था और कला को आर्थिक स्थिति एवं वर्ग-सघर्ष से प्रभावित मानता था। वह कला में रमणीयता, अन्तःसौन्दर्य और भावनात्मक विच्छिन्नता को अस्वीकार कर अर्थ और वर्ग-सघर्ष में कला के मूल बीज देखता है और कला-निर्माण को वर्ग-स्वार्थ से प्रेरित सामाजिक कर्त्तव्य मानता है। फ्रायड मानव-चेतना का प्राणधार काम (Libido) मानता है और कहता है कि मनुष्य जब सामाजिक मर्यादा और प्रशासनिक बन्धनों के कारण अपनी कामनाओं को व्यक्त नहीं कर पाता, तो वे दमित वासनाएँ और कुण्ठाएँ या तो स्वप्नों में अथवा कलाओं में अपनी अभिव्यक्ति पाती हैं। अतः फ्रायड की दृष्टि में कला द्वारा मानव अपनी दमित वासनाओं का उन्मथन करता है। इस प्रकार फ्रायड कला की मूल प्रेरणा दमित कामनाओं की अभिव्यक्ति में मानता है। कुछ लोग जीवन से पलायन की भावना को कला के मूल में बताते हैं, तो कुछ कला को भावों का उन्मोचक और व्यक्तित्व से मोक्ष मानते हैं। इन विभिन्न मतों के बावजूद हम कह सकते हैं कि मनुष्य इस अपार विश्व में सौन्दर्य के दर्शन करता है, उसके साक्षात्कार से जो चिरन्तन आनन्द की अनुभूति उसे प्राप्त होती है, उसी को व्यक्त करने के लिए कला का जन्म होता है।

कलाओं का वर्गीकरण

फ्रोबे का कथन है, "कला एक अखण्ड अभिव्यक्ति है, इसलिए उसका विभाजन असम्भव है। कला जब मूर्त रूप में उपस्थित होती है, तब उसके विभिन्न रूपों के दर्शन होते हैं। इन रूपों की भिन्नता में तात्त्विक भिन्नता न होकर केवल बाह्य भिन्नता होती है। उसकी मूल अभिव्यक्ति एक ही रहती है। इसीलिए तात्त्विक दृष्टि से कला का विभाजन सम्भव नहीं। अभी तक कला का विभाजन तात्त्विक न होकर व्यावहारिक दृष्टि अर्थात् कला की अभिव्यजना के विभिन्न आधारों पर किया गया है।

को विवेक के अनुसार सुधीस प्राकृति देने का प्रयत्न कर प्रकृति की उपाता से मानव को बचाने का साधन प्रस्तुत करती है।

मूर्तिकला—यह सांख्यिक कला का प्रमुख उदाहरण है। यहाँ स्तूप वस्तु को चेतन मन के अनुकूल मानव प्राकृति में ढाला जाता है। इस प्रकार भाव और ऐंद्रिक प्राकृति में सामंजस्य हो जाता है। चित्रकला संगीत और काव्यकला को हीनेल में रोमानी कला के अन्तर्गत माना है। यहाँ कला—कृति का आधार स्पष्ट-वचार्थ में होकर भाव होता है जो अपनी गतिशील अवस्था में रहता है। इस मूर्ति में अभिव्यक्त भाव की एकता अनेक व्यक्तियों के अन्तर्बिहिन में विभक्त हो जाती है जो कि रण संघर्ष और शत्रुओं के माध्यम द्वारा चित्रकला संगीत-कला और काव्य में व्यक्त होती है।

चित्रकला—इस कला को हीनेल तीसरा स्थान देता है। इसमें रंगों द्वारा जगत के दृश्यमान चित्रों का चित्रण किया जाता है। मूर्ति-कला से इसका आधार अधिक सूक्ष्म है। चित्रकला में मानव मन में उठने वाले सभी भाव और विचार व्यक्त होते हैं।

संगीत कला—रोमानी कला में संगीत कला भी आती है। संगीत का आधार ध्वनि है।

काव्य कला—रोमानी कला में सबसे उच्च स्थान हीनेल के अनुसार काव्य कला का है।

निष्कप रूप में हीनेल अपनी कला के वर्गीकरण में स्वातंत्र्य को वांछित कला मूर्ति को वस्तुपरक कला तथा चित्र संगीत काव्य को अन्तर्मुखी कलाओं के अन्तर्गत मानता है। काव्य अन्तर्मुखी कला की जरूरत परिणति है क्योंकि इसका आधार कलात्मक कल्पना है जो अपने ही वचार्थ से पूर्णतया मुक्त कर देता है।

मूर्त और अमूर्त आधार का अनुपात भी कला को उत्तम और मध्यम मानने का निकष है। जिस कला में मूर्त आधार मिश्रण ही कम होया वह उत्तनी ही उच्च कोटि की मानी जायेगी। इसी कारण के अनुसार काव्य कला को अष्ट माना गया है। वास्तु कला में मूर्त आधार सबसे अधिक होना है इसीलिए उसे निम्न कोटि का माना गया है।

हीनेल का यह विभाजन पारंपारिक दृष्टि से अत्यन्त वैज्ञानिक और उपयुक्त माना जाता है परन्तु आधुनिक दृष्टि से किसी भी कला को उच्च या निम्न कहना उचित नहीं क्योंकि सभी कलाएँ रसानुभूति में सहायक होती हैं।

महादेवी बर्मा लिखती हैं “एक दृष्टि को लक्षित कला कह कर चाहे हम जीवन के दृष्टि से घोरतम निमित्त पर प्रतिष्ठित कर पायें और दूसरी को उपयोगी वा लाभ देकर चाहे जीवन के घुस अरे अत्यन्त चरणों पर रण व परन्तु उन दोनों की स्थिति जीवन में बाहर सम्भव नहीं। उनकी पूरी हमारे विनाश कम से बनी है कुछ उनकी

कला और काव्य

पाश्चात्य विद्वानों ने कला का वर्गीकरण विभिन्न रूपों में किया है। ग्रीक दार्शनिक कान्ट ने कला को पूर्ण अभिव्यक्ति कहा और वाणी की अभिव्यक्ति को सर्वश्रेष्ठ ठहराया क्योंकि वाणी द्वारा विचार, प्रत्यक्षता तथा भाव तीनों की सुन्दर अभिव्यक्ति होती है और वाणी में शब्द, चेष्टा तथा स्वर-सघात रहते हैं। कान्ट ने वाक् कला, रूप कला, सवेदन-श्रीडा प्रधान कला, वक्तृत्व कला, उद्यान कला आदि भेद-प्रभेद किए हैं। काट भाषण और उद्यान कला को भी कला की कोटि में डाल कर अतिव्याप्ति दोष उत्पन्न कर देता है, भाषण या वक्तृता, तथा वाग वगीचो की सज्जा का सम्बन्ध कौशल से है न कि कला से। अतः कांट कला के घुघले रूप से ही परिचित जान पड़ता है।

हीगेल कला का विभाजन 'भाव' के विकास के आधार पर 'मन' की अवस्था के अनुसार तीन वर्गों में करता है—१ प्रतीकवादी कला २ शास्त्रीय कला और ३ रोमानी कला-प्रतीकात्मक कला का माध्यम अचेतन प्रकृति है। इसमें ज्यामिति के बाहरी नियमों का अनुकरण किया जाता है, अतः इसमें वस्तुओं का बाह्य रूप अर्थात् आकार की अभिव्यक्ति हुई है। इस अवस्था में भाव और आकार की विषमता रहती है। धार्मिक देवी-देवताओं की मूर्ति इसका प्रमाण हैं। शास्त्रीय कला में विचार, भाव, कुछ अविक स्पष्ट रूप में व्यक्त हुए हैं। यूनानी देवताओं की मूर्तियाँ शास्त्रीय कला की सुन्दर उदाहरण हैं, परन्तु मन किसी भी शारीरिक आकृति में अपनी मुक्त अभिव्यक्ति नहीं पा सकता। इसीलिए रोमान्टिक कला में विचार, भाव और रूप का पूर्ण सामंजस्य हो जाता है। इस अवस्था में भाव का आधार कोई भौतिक वस्तु न होकर स्वयं चेतन-भाव-प्रधान बुद्धि हो जाती है।

प्लेटो—अरस्तू द्वारा प्रस्तुत किए गए एक अन्य वर्गीकरण को भी हीगेल मानता है। यह वर्गीकरण बहुत प्रचलित है जिसमें इसने कलाओं के दो भेद—उपयोगी और ललित कला किये हैं। इस विभाजन का आधार बाह्य उपकरण हैं जिनके आधार से कलाकार अपनी अनुभूति को व्यक्त करता है। उपयोगी कला के अन्तर्गत बढई, लोहार, सुनार, कुम्हार, राज, जुलाहे आदि की बनाई हुई दैनिक उपयोग में आने वाली कृतियाँ होती हैं। ललित कला के अन्तर्गत पाँच कलाएँ—वास्तु कला, मूर्तिकला, चित्र कला, संगीत कला और काव्य कला आती हैं।

इन कलाओं में पहली तीन का सम्बन्ध देश से है और पिछली दो का सम्बन्ध काल से है। इसलिए पहली तीन कलाओं को पार्श्व-स्थापन की कला कहते हैं और पिछली दो को पूर्वापरक्रम की कला। पहली तीन का सम्बन्ध नेत्र से है और शेष दोनों का सम्बन्ध प्रधानतया कर्णेन्द्रिय से है, अतः वर्गीकरण का एक आधार इन्द्रिया भी हो सकती हैं।

वास्तु कला—इसका निर्माण स्थूल पदार्थ से होता है जिसमें भाव की पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं हो पाती। इससे केवल इतना ही लाभ होता है कि यह स्थूल वस्तु

काव्य का संकीर्ण से तो विशेष सम्बन्ध है । इस प्रकार काव्य में सभी कलाओं के मूल तरंग धा जाते हैं ।

महादेवी बर्मा का भी मत कुछ इसी प्रकार का है । उसका कथन है सत्य पर जीवन का सुन्दर तामा-बामा धुन के लिए कला-सृष्टि ने स्फुट-सुदृढ सभी विषयों को अपना उपकरण बनाया । वह पापान की कठोर स्मृतता से रंग रेखाओं की निश्चित सीमा सबसे ब्रह्म की सन्निक स्थिति और सब शब्द की गुरुम व्यापकता तक पहुँची ब्रह्मा किसी और कम से यह जान सेवा बहुत सहज नहीं । परन्तु शब्द के विस्तार में कला सूत्र को पापान की मूर्तिमत्ता रंग रेखा की समीपता स्वर का माधुर्य सब कुछ एकत्र करने सेने की सुविधा प्राप्त हो गई । काव्य में कला का उत्कर्ष एक ऐसे बिन्दु तक पहुँच गया जहाँ से वह ज्ञान को भी सहामता दे सका क्योंकि सत्य उसका साध्य और सौन्दर्य उसका साधन है ।

उक्त मतों की समीक्षा करने पर यह निष्कर्ष निश्चितता है कि काव्य की मन्ता विलक्षणता अमत्कार एवं कल्पना-विस्मय के कारण कलाओं में हुई अन्यथा काव्य और कला को हमारे वैद्य में पूजक-पूजक ही समझ जाता है । तथ्य तो यह है कि काव्य कला-पक्ष से सम्बन्धित रहते हुए भी कला के स्तर से ऊपर है । कला उपविद्या है किन्तु काव्य विद्या है उससे भी महान है । आचार्य आम्ह कहते हैं—

न तच्छब्दो न उद्भाष्य न सा विद्या न सा कला
जामते यत्र काव्याग महोभार महान् कवे ।

अर्थात् काव्य सभी हैं कला उसका एक अंग है । भला अंग अंगी कैसे हो सकता है !

तात्त्विक भिन्नता से नहीं। नीचे की पहली सीढ़ी से चढ़कर जब हम ऊपर की अन्तिम सीढ़ी पर खड़े हो जाते हैं तब उन दोनों की दूरी हमारे आरोह-क्रम की मापेक्ष है—स्वयं एक-एक तो न वे नीची हैं न ऊँची।” हीगेल के इस विभाजन में यह दोष भी है कि यह भाव के मूर्तिकरण तथा कला के माध्यम पर तो जोर देता है परन्तु कला की विशेषताओं पर ध्यान नहीं देता। माध्यम की दृष्टि से यदि विचार करें, तो वास्तु-कला में आकार की पूर्णता सबसे अधिक मिलती है और मूर्तिकला द्वारा जितना प्रबल और स्पष्ट व्यक्तित्व का अंकन हो सकता है, उतना अन्य किसी कला द्वारा नहीं। सभी कलाओं में कलाकार की अभिव्यक्ति विद्यमान रहती है। सरस्वती के मंदिर में सरस्वती की मूर्ति, सरस्वती का चित्र तथा सरस्वती-पूजा के समय के सगीत और उसके काव्य वर्णन में से उपासक किसे हीन और किसे श्रेष्ठ माने और किस आघार पर जब कि सभी से कला की अधिष्ठात्रि देवी की आनन्दमय अनुभूति हो रही है। आजकल विद्वान—विशेषकर ऋचे से प्रभावित लोग कलाओं के वर्गीकरण के पक्ष में नहीं हैं। कला आत्मा की ही अभिव्यक्ति है और आत्मा एक है। ऋचे के मत से कला का जन्म कलाकार के अन्तःकरण में होता है, वहाँ पर विभाजन का कोई प्रश्न नहीं उठता। ललित कला और उपयोगी कला सापेक्ष वस्तु हैं, अतः उनका सम्मिश्रण अनिवार्य है।

प्रसाद ने अपने “काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध” में काव्य को ललित कला मानने का विरोध किया है। उन्होंने प्राचीन भारतीय दृष्टिकोण का समर्थन और हीगेल के विभाजन का खंडन किया है। उन्होंने काव्य और अन्य कलाओं के दो स्पष्ट भेद करते हुए काव्य के विषय में लिखा है—“कव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है जिसका सम्बन्ध विश्लेषण विकल्प और विज्ञान से नहीं है। यह एक श्रेय-मयी प्रेम रचनात्मक ज्ञानधारा है।”

आचार्य शुक्ल भी काव्य को कला के अन्तर्गत नहीं मानते हैं। उनका कथन है कि वात्स्यायन के ‘काम-सूत्र’ में वर्णित चौसठ कलाओं में काव्य की गणना नहीं की गई। उनका मत है कि काव्य का कला और सौन्दर्यशास्त्र से कोई भी सम्बन्ध नहीं हो सकता। वे कहते हैं—“सौंदर्य शास्त्र में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पो पर विचार होने लगा इस प्रकार काव्य का भी, सबसे वेढगी बात तो यही हुई।”

वावू गुलावराय का मत आचार्य शुक्ल और प्रसाद के मत से भिन्न है, क्योंकि उनका कथन है कि काव्य की विवेचना चित्र, सगीत आदि ललित कलाओं से अलग रख कर नहीं की जा सकती क्योंकि ये सब कलाएँ केवल एक दूसरे से सम्बन्धित ही नहीं बल्कि एक दूसरे पर प्रभाव डालने वाली हैं। “काव्य में वास्तु-कला की एकता पूर्णता, सन्तुलन, अनुपात, आदि गुण वर्तमान रहते हैं। मूर्तिकला और चित्रकला के से उसमें चित्र रहते हैं, अन्तर केवल इतना है कि उसमें चित्र शब्दमय होते हैं।

वित करती है। कामवी में यह शक्ति नहीं। लेक्सपियर के 'हैमसेट' और 'घबिसो' के अनुवाद जितना अग्रणी से अपरचित युरोपियनों को प्रभावित करते हैं उतने ही भारतवासियों को भी। परन्तु क्या काँचीन्ह वाइल्ड या कानर्ड की कामवियाँ सभी प्रक्ष-वाचकों को समान रूप से सुख प्रदान कर सकती हैं? काँचीन्ह की कामवी केवल इंग्लैंड के बरिष्ठ मध्यवर्ग को वस्तुतः उसी क समय के अर्थात् १७वीं शताब्दी के अन्त तथा १८वीं शताब्दी के प्रारम्भ के इंग्लैंड के बरिष्ठ मध्यवर्ग को प्रभावित कर सकती है। इसी प्रकार हिन्दी के हास्य-कथाकार हिन्दी भाषी को तथा कन्नड़ के हास्य कथा-लेखक केवल कन्नड़ भाषा भाषियों को ही अपनी हास्य-कथाओं द्वारा आमोद प्रदान कर सकते हैं।

इसके विपरीत 'हैमसेट' या भारतेन्दु के हरिश्चन्द्र नाटक को देखकर अनेक वर्षों का हृदय भी विह्वल हो उठता है। नासवी का सम्बन्ध मानव-हृदय की मूलतम भावनाओं से होने के कारण उसका जोड़ा-बहुत व्यापार सभी स्त्री-पुरुष से सकते हैं। उसके लिये शिक्षा अथवा पूर्व-संस्कारों की आवश्यकता नहीं। विशिष्ट परिस्थिति में मानव-मन किस प्रकार का व्याकरण करता है, कैसे ऊबता डूबता है इसकी कल्पना स्वानुभव से जोड़ी बहुत सभी को होती है। अतः नासवी की भावनाओं को समझने की पात्रता हम सब में अन्तर्निहित ही होती है।

यह नहीं कि कामवी हमारे हृदय की स्पर्श नहीं कर सकती या हमारी भावनाओं को आन्दोलित नहीं कर पाती। पर उसका सम्बन्ध हमारी बुद्धि से विशेषतः विभिन्न जीवन-व्यवहार सम्बन्धी हमारे अधिष्ठित विचार से होता है। अतः कामवी सार्वजनीन वस्तु न होकर बहुधा विशिष्ट वर्ग को ही आनन्द प्रदान कर सकती है।

विदेशी भाषाओं से कर्मांतरित नाटको पर दृष्टि डालने से भी पता चलता है कि उनमें से अधिकतर अग्रणी विषय से सम्बन्धित ही हैं। अष्ट भाषाओं का ही आदान-प्रदान करने की प्रवृत्ति रही है। इसका कारण स्पष्ट है। नासवी द्वारा व्यक्त जीवनानुभव मानव की मूल भावनाओं से सम्बद्ध होता है। अतः उसका आदान-प्रदान सहज सम्भव होता है। जबकि कामवी में मुख्यतः जीवनानुभव का स्वरूप इतना सार्वजनीन नहीं होता। अतः उसका अनुवाद भी कठिन होता है। नीति-रचना या भावार्थ तो आदान-प्रदान में गूढ़ ही हो जाता है क्योंकि वह उसकी भाषा अथवा भाषा में व्यक्त होने वाले विशिष्ट वैचारिक संकेतों व लोकाचारों से निहित होता है। जब भाषा व जन वैचारिक संकेत व लोकाचारों से जो धारित परिचित है वे ही उससे आनन्द प्राप्त कर सकते हैं अन्य नहीं।

सभी मानवों में अपना निजी व्यक्तित्व होता है। प्रत्येक अनुपम अपने इसी विशिष्ट व्यक्तित्व की रक्षा एवं उसका विकास अपनी शक्ति के अनुसार करता है। परन्तु ऐसा करने के लिये उसे अनेक सखियों में जूझना पड़ता है। कष्ट उठाने पड़ने हैं। इससे लिये सभी उसे अपने से भी अधिक प्रभावशाली व्यक्तियों से जूझना पड़ता है और पराभव भेगना पड़ता है, कभी परिस्थितियों के सामने झुकना पड़ता है। सहर्षों

कामदी और त्रासदी

- १ सुखान्त और दुःखान्त शब्दों का वर्तमान प्रयोग
२. कामदी तथा त्रासदी का मापेज महत्व
- ३ त्रासदी के पात्र
- ४ कामदी के आधार तथा विविध रूप
- ५ कामदी तथा त्रासदी के कुछ भेदों में साम्य
- ६ कामदी तथा त्रासदी में कार्य-कारण सम्बन्ध
- ७ कामदी तथा त्रासदी में पात्र तथा चरित्र-चित्रण
- ८ कामदी तथा त्रासदी में कान्य-तत्व
९. कामदी तथा त्रासदी के संवाद
- १० त्रासदी की प्रभावशीलता के कारण
११. उपसंहार

सुखान्त और दुःखान्त शब्दों का वर्तमान प्रयोग

सुखान्त तथा दुःखान्त शब्दों का प्रयोग प्रायः नाटक के सन्दर्भ में किया जाता है। पर क्या यह समीचीन है? चित्र, नृत्य संगीत, भी तो सुखान्त या दुःखान्त हो सकते हैं। साहित्य-विधाओं को ही यदि लें, तो कहानी, उपन्यास, काव्य ये सब भी सुखात या दुःखात हो सकते हैं। हार्डी का जगद्विख्यात उपन्यास 'टैस' उच्च कोटि की शोकांतिका कही जा सकती है। इसी प्रकार हास्य कथाएँ भी सुखात कहलाने की कम अधिकारी नहीं है। अतः इन दो शब्दों का प्रयोग केवल नाटक के लिये करना उनके अर्थ को सङ्कुचित करना है। यदि अब तक उनका प्रयोग इसी सीमित अर्थ में होता रहा है, तो केवल सुविधा अथवा रूढ़ि के कारण।

कामदी तथा त्रासदी का साक्षेप महत्व

यदि पूछा जाय कि सुखान्त व दुःखान्त में अधिक लोकप्रिय कौन है, तो कदाचित् उत्तर सुखात के ही पक्ष में मिलेगा। अधिकशः व्यक्ति कामदी ही देखना और पढ़ना चाहते हैं। परन्तु साथ ही एक विचित्र बात यह है कि मनोरंजन के लिए कामदी चाहते हुये भी कामदी की अपेक्षा त्रासदी ही मानव-हृदय की अधिक स्पर्श करती है। देश, काल, परिस्थिति और सत्कारों से भिन्न व्यक्तियों को वह समान रूप से प्रभा-

हास्य की उत्पत्ति होती है वह निर्मल होता है उससे हमारी मानवता की प्रतिबिम्बित होती है वह न तो मानव को व्यथित सिद्ध करती है और न सधु उसमें किसी प्रकार की कटुता नहीं होती। उससे जो निष्कर्ष निकलते हैं वे हैं—जीवन जीने के लिये है मनुष्य न तो अमानुष है और न प्रतिमानुष वह निर्दोष भी नहीं है स्वभाव से वह दुर्बल है पर इसी में जीवन का आनन्द है यही उसकी विशिष्टता है। 'माइक बिथ फावर' इसी प्रकार की कामवी है। विमुक्त विनोदपूर्ण कामवी के स्त्री पुरुष बोझ-बहुत विक्षिप्त से प्रतीत होते हैं परन्तु हम उस विक्षिप्तता को सहानुभूति से देखते हैं, क्रोध से नहीं। यदि किसी पान के स्वभाव की बिकृति उसे हमसे भिन्न बनाती है तो भी हमारे मन में न तो उसके प्रति क्रोध उत्पन्न होता है और न कोई पूर्वाग्रह। हम उसे एक आकस्मिक बिकार मान मानते हैं उसका दुर्भाग्य समझते हैं उसके ऊपर क्रोध नहीं करते उसकी हँसी भले ही करें। ऐसे व्यक्ति विक्षिप्त होते हुए भी हमारे जैसे ही समझे हैं। उनके विक्षिप्त भाव में स भी मानवता पग-पग पर झँकती प्रतीत होती है। जिस प्रकार हमें उन पर क्रोध नहीं होता उसी प्रकार कल्या भी पैदा नहीं होती। वे हमें जाने-महजाने से जगते हैं। अतः हमें उन पर हँसी आती है।

परन्तु सदा ऐसा नहीं होता। कामवी में विविध जीवन के प्रति हमारा भाव सदा ही सुखमय नहीं होता। कभी-कभी ऐसा भी लगता है कि विसंगतियों ने जीवन के विमुक्त रूप को बिगाड़ दिया है उसे विस्मय बना दिया है कम्पित कर दिया है। यह विसंगति बहुधा उन लोकाचारों में प्रथमा सोचों के विरवालों व बार-बारों में दृष्टिगत होती है, जो एक एक परम्परागत हो गए होते हैं जिन्हें पुरातन होने के कारण सिद्ध समझ जाने लगा है परन्तु वस्तुतः जो मनुष्य की सहज प्रवृत्ति उसकी अन्तःप्रेरणा स्वाभाविक आमा-आकाशा उसकी शक्ति व दुर्बलता उसके अथ इत्यादि से विद्यमान होती है। इन लोकाचारों व बार-बारों की विसंगति को स्पष्ट समझने के लिए समाज-जीवन का उचित स्वरूप ज्ञात होना चाहिए। कुछ लोग उन विसंगतियों को तुरन्त जनता के सम्मुख प्रकट कर देना चाहते हैं उन पर दृष्ट पड़ते हैं उनकी कटु आलोचना करने लगते हैं। मराठी में धापरकर तथा हिन्दी में स्वामी इत्यादि इसके उदाहरण हैं। उन विसंगतियों के प्रति रोग भाव उनकी सज्जनी से प्रकट होता है जिससे उनके मन में एक प्रकार की कटुता आ जाती है। परन्तु कुछ लोग उन विसंगतियों में अन्ध के साथ-साथ हास्यास्पदता के भी वर्णन करते हैं। वह समाज की इस मूर्खता पर हँसते हैं कि जो वस्तुतः रोग है उसे समाज छाती से बिपटाए हुए है। अपनी इस अनुभूति को वे अपने भित्ती से प्रकट करते हैं ऐसे लोगों में ब्रजकिन आना स्वाभाविक ही है। उनमें पञ्चीरता के स्थान पर उपहास की प्रवृत्ति होती है। श्री वादहृष्ट्य बौद्धिक हैं 'मुवाग्याचे पोहे' अथवा भाटोम्बु मुनीन निबन्धकारों की दृष्टियों में (यथा भाटोम्बु को बौद्धिक हिता हिमा न भवति) हमें इसी प्रकार की प्रवृत्ति दृष्टिगत होती है। हमें हमें उग उपहास के वर्णन होते हैं शिवरा मूल है सीराचार या लोक विवाहों से सम्बन्ध विसंगति ऐसी दृष्टियों में विद्यमान

कारणों से हमारा व्यक्तित्व दिन-प्रतिदिन सकुचित होता रहता है। सुखपूर्ण जीवन बिताने के लिये बार-बार परिस्थितियों से समझौता करना पड़ता है। वस्तुतः ऐसा प्रत्येक समझौता हमारे व्यक्तित्व की एक छोटी त्रासदी ही है और मानव-जीवन ऐसी त्रासदियों की एक शृंखला है। पर सर्वसाधारण को यह सब इतनी बार करना पड़ता है कि जीवन में पग-पग पर आने वाली ये त्रासदियाँ उसे विशेष नहीं खटकती। परन्तु हैं वे त्रासदी ही और कभी-कभी कोई लेखक उनके सच्चे स्वरूप को बड़े कलात्मक रूप में व्यक्त भी करता है, जैसे एल्मर राइस ने 'स्ट्रीट सीन' में या मराठी के विजय तेंडुलकर ने अपने नाटको में इसी का सुन्दर प्रयत्न किया है। परन्तु कुछ व्यक्ति असामान्य व्यक्तित्व वाले भी होते हैं। वे टूट जायेंगे, पर झुकेंगे नहीं। ससार की सर्वश्रेष्ठ त्रासदियों में हमें ऐसे असामान्य व्यक्तियों के दुःखात जीवन का दर्शन होता है। वे परिस्थिति, अनाकलनीय शक्ति अथवा अन्य प्रभावशाली व्यक्तियों की शरण में नहीं जाते। वे तो सघर्ष के लिये सदैव तत्पर रहते हैं, समझौता उनकी प्रकृति के विरुद्ध है। जूलियस सीजर, किंगलियर, आथेलो, हैम्लेट या इव्सन के उत्तरकालीन नाटको के नायक-नायिका इसी प्रकार के हैं। वे टूटते हैं तो प्रलय के समय टूटने वाले प्रचण्ड वृक्षों के समान गहराकर।

मनुष्य जिस प्रकार अपने विशिष्ट व्यक्तित्व को बनाये रखने के लिये प्रयत्नशील रहता है, उसी प्रकार वह अपने को समाज का एक अंग समझकर उसमें सुव्यवस्थित जीवन बिताने की भी चेष्टा करता है। समाज में सामूहिक जीवन बिताने समय उसका व्यक्ति-मन सुषुप्त होता है, अपने विशिष्ट व्यक्तित्व का उसे कुछ समय के लिये विस्मरण हो जाता है। उस समय उसका केवल सामाजिक मन ही जाग्रत होता है और यह सामाजिक मन अपने चारों ओर के विविध व्यक्तियों का, घटनाओं का समाज से विच्छिन्न करके आकलन नहीं करता, अपितु उन्हें समाज का ही अंग मानकर उनका विश्लेषण और मूल्यांकन करता है। यदि उनमें वह सामाजिक अनौचित्य अथवा विसंगति देखता है, तो उसे थोड़ा-सा आघात पहुँचता है। निराले व्यक्तित्व वाले व्यक्ति के आचार-विचार में हमें एक प्रकार का लोक-विलक्षण विक्षिप्त भाव दिखाई देने लगता है, विसंगति दिखाई देती है। इसी विसंगति से हास्य का जन्म होता है। यह विसंगति विविध रूपों में अभिव्यक्त की जा सकती है। इसलिए, कामदी के विविध प्रकार हो सकते हैं।

जब यह विसंगति इस प्रकार की हो कि उसके प्रकाश में मनुष्य-स्वभाव की कुछ चिरन्तन विसंगतियाँ व्यक्त हो, उसका मूलभूत दौर्बल्य प्रकट होने पर हमें यह अनुभूति होने लगे कि मानव का अहंभाव कितना खोखला है और फिर वह स्वयं अपने ऊपर हसने लगे, असामान्यता के प्रति जो आदरयुक्त भीति-भाव होता उसके स्थान पर हमारे मन में मानव स्वभाव के प्रति प्रेम व श्रद्धा का भाव जाग्रत हो, तभी ऐसी कामदी का जन्म होती है जिसकी मूल आत्मा विशुद्ध विनोद होती है। उससे जिस

सामान्य ही होना चाहिए। उसका सक्षय विधिष्ट न होकर सर्वसामान्य ही होना चाहिए, ठाकि वह सभी का मनोरंजन कर सके सभी वह साहित्यिक दृष्टि से भी महान् हो सकेगा।

कामबी के अंतर्गत ही प्रहसन' आता है। प्रहसन का हास्य उपहास के हास्य से भिन्न होता है। जिस विसंगति का निरूपण प्रहसन से होता है वह नितांत स्तूल एवं इ प्रियप्राप्त होती है। उसे हम मेर्जी से बेल धीर कर्मों से मुन समर है। एक स्तूलकाय व पठने-बुझने व्यक्ति के पास-पास बैठने से जो विसंगति दिताई देती है वह इसी प्रकार की होती है। करिब तथा हाडी इहीलिए प्रहसन के लिए उपयुक्त पात्र समझे जाते हैं। प्रहसन में लेखक पम-पग पर बोमायोग की सहायता लेता है उसके बिना वह एक कदम भी विकास को प्राप्त नहीं हो सकता। प्रहसन का पाठक धीर दर्शक इस बात को समझकर ही उसे पढ़ना या देखना शुरू करता है। वह तर्क धीर जिज्ञासा के चक्कर में नहीं पड़ता। कोई बटना पहली बटना के बाद क्यों बटी कैसे बटी उसका बटना अपरिहार्य था या नहीं इन प्रश्नों के समुद्र में वह नहीं पड़ता। संशय को प्रभावता देने के कारण ही प्रहसन चरित्रचित्रण के प्रति उदासीन होता है उसे बहुत कम महत्त्व देता है। वह मुसल बटना-प्रभाव होता है पात्र बटनाओं का आधार बनकर आते हैं। उसका सम्पूर्ण सक्षय तो बटनावैविध्य द्वारा पाठक के मन को समस्तृत करना होता है। अतः वही चरित्रचित्रण के लिए अवकाश ही नहीं होता। यही कारण है कि प्रहसन से उत्पन्न हास्य के पीछे कोई उद्देश्य नहीं होता। उसके द्वारा मानव-द्वय्य अथवा मानव-जीवन पर प्रकाश पड़ने का प्रयत्न ही नहीं उठता क्योंकि वह उसका लक्ष्य ही नहीं है, उसका एकमात्र ध्येय तो मनोरंजन करना है। अतः यदि उसके द्वारा मानव-जीवन पर प्रकाश पड़ता भी है तो वह अत्यल्प तथा दूरान्वित ही होता है।

कामबी के समान ही नासवी के भी विविध रूप हो सकते हैं। जिस प्रकार विमुक्त विनोदपूर्ण कामबी मानव-स्वभाव उसकी दुर्बलता तथा उनसे उत्पन्न सुखद आतावरण का चित्रण करने का प्रयत्न करती है वही प्रकार उसकी इच्छा-आर्कासा राज-वेध व उनसे उत्पन्न दुःख का वर्णन 'किंग सिगर' 'हैमसेट' आदि नासवियों में हुआ है। इस दृष्टि से दोनों का विषय-क्षेत्र समान ही है—अर्थात् मानव-स्वभाव। इसी प्रकार उपहास प्रधान कामवियों व हस्यन प्रणीत समस्या-नाटकों में भी पर्याप्त सादृश्य है। उपहासप्रधान कामवियों में बिन जीवनानुभवों को नाट्यरूप दिया जाता है वे स्पष्ट काम व समाज सापेक्ष होते हैं उनका विशिष्ट देशकाल परिस्थिति से घनिष्ट सम्बन्ध होता है। हस्यन के कुलान्त समस्या-नाटकों में भी विशिष्ट सर्वव्यवस्था या समाज-व्यवस्था के कारण उत्पन्न होने वाली समस्याओं का चटित परिस्थितियों का उनसे उत्पन्न झुठाया धीर हीनता का नाट्य चित्र प्रस्तुत किया जाता है। दोनों में मानव चरित्र का चित्रण भी होता है क्योंकि उसके बिना तो जीवनदर्शन ही ही नहीं

को भी पर्याप्त स्थान मिलता है। विडम्बना बहुधा व्यंगचित्रों की सहायता लेती है। ये व्यंग व्यक्ति पर भी हो सकते हैं और किसी प्रवृत्ति पर भी। जब तक यह उपहास व्यक्ति का न होकर प्रवृत्ति का रहा आता है, तब तक उससे उत्पन्न हास्य उतना ही मुक्त व निर्मल होता है जितना विशुद्ध विभेद से उत्पन्न होने वाला हास्य, परन्तु जब वह व्यक्ति को केन्द्र बना लेता है, तब वह सकुचित हो जाता है, उसमें वैयक्तिक भावना का समावेश हो जाने के कारण मानव-प्रेम के स्थान पर आत्म प्रेम ही अधिक व्यक्त होने की सम्भावना रहती है।

वाङ्मयीन महत्व की दृष्टि से वही उपहास प्रधान कामदियाँ महान् कही जाएगी, जिनमें उन लोकाचारों तथा लोक-धारणाओं को उपहास का विषय बनाया गया है जिनका जीवन में महत्व अपेक्षाकृत स्थायी है। यदि ये लोकाचार क्षुद्र महत्व के हैं, उनसे मनुष्य के स्वभाव व नवजीवन पर अत्यंत अल्प प्रकाश पड़ता है, तो उनको चित्रित करने वाली उपहास प्रधान कामदी का साहित्यिक महत्व भी कम ही होगा। उदाहरण के लिए हमारी पोशाक भी उपहास का विषय हो सकती है तथा हमारे विवाह सम्बन्धी आचार-विचार, धार्मिक विश्वास व आस्था, शिक्षा, राजनीति, सामाजिक कुप्रथाएँ इत्यादि भी। परन्तु पोशाक के व्यंग-चित्र मनुष्य स्वभाव व मानव-जीवन पर उतना प्रकाश नहीं डाल सकेंगे जितना सामाजिक कुप्रथाओं के व्यंगचित्र। यद्यपि ये व्यंगचित्र भी स्थायी महत्व के या चिरजीवी नहीं हो सकते, तथापि अन्य (पोशाक इत्यादि के चित्रों) से उनका स्थायित्व अधिक है, यह स्वीकार करना ही पड़ेगा। स्पष्ट है कि स्थायी व्यंगचित्र वाली कृतियाँ क्षणजीवी चित्रों वाली कृतियों से अधिक साहित्यिक महत्व रखेंगी।

इस सम्बन्ध में एक बात और भी स्मरण रखने योग्य है। जिस प्रकार अनिष्टकारी एवं अर्थ शून्य आचार-विचारों का उपहास किया जाता है, उसी प्रकार उन नवीन, अपरिचित अनाकलनीय तथा आरम्भ में अनिष्टकारी प्रतीत होने वाले परन्तु बाद में इष्ट व लाभदायक सिद्ध होने वाले आचार-विचारों का भी। उपहास-प्रधान कामदियों में ऐसे दृष्टान्त पर्याप्त ढूँढे जा सकते हैं। इस प्रकार की उपहास प्रधान कृतियों से स्पष्ट है कि स्थायी साहित्यिक महत्व प्राप्त नहीं हो सकता, क्योंकि उनमें वस्तुतः सत्य को असत्य मानकर उसका उपहास किया जाता है। सारांश यह कि उपहास प्रधान कृतियाँ स्वभावतः अल्प-जीवी होती हैं। परन्तु उनमें भी जो अपेक्षाकृत अधिक जीवित रहती हैं, जिनका माधुर्य एवं आकर्षण अधिक दिन तक पाठकों को मुग्ध किए रहता है, वे वही होती हैं जिनमें स्थायी प्रवृत्तियों का उपहास किया जाता है और वह भी इस प्रकार कि उससे मनुष्य स्वभाव पर, उसकी मूलभूत प्रवृत्तियों पर प्रकाश पड़ता है। यही कारण है कि अंग्रेजी वाङ्मय में ग्रन्थ हास्य-लेखकों की अपेक्षा स्विफ्ट, सैमुअल, बटलर तथा जार्ज ऑरवेल को अधिक महत्व प्राप्त है। उपहास का विषय व्यक्ति की अपेक्षा प्रवृत्ति तथा विशिष्ट की अपेक्षा सर्व-

होना चाहिए कि उसकी बटनायें जिन व्यक्तियों के हाथ से घटती हैं वे नितान्त अपरिहार्य और स्वामाधिक प्रतीत हों। बासवी के कथानक में कार्यकारण सम्बन्ध का बहुत महत्त्व होता है। उसे पढ़ते या देखते समय हम उसकी प्रत्येक घटना का निरन्तर परीक्षण करते हैं। उसकी सफलता के लिये यह अनिवार्य है कि प्रत्येक घटना की सकारणता व अपरिहार्यता पर हमारा विश्वास हो। यदि ऐसा नहीं होता तो उसकी बटनायों से निर्मित कथानक एवं जीवन के स्वल्प की हमें प्रतीति नहीं हो पाती। सफल बासवी का कार्य प्रेक्षक की मति को कुठित करना है और उसकी सम्पूर्ण बटनायों का शोकपूर्ण पर्यवेक्षण हमारी मति को कुठित करता है। इसके लिये उसके कथानक का तात्पर्यपूर्ण होना चाहिये उसकी बटनायों के सूत्र सुसम्बद्ध एवं व्यवस्थित रूप से पुष्किल होने चाहिए।

कामवी के लिए वह सब आवश्यक नहीं उसके कथानक का स्वरूप भिन्न होता है। उसकी बटनायों का स्वरूप ऐसा है कि उनकी सकारणता का हम कुछ सीमा तक ही परीक्षण करते हैं। उनमें कार्यकारण सम्बन्ध का इतना महत्त्व नहीं जितना बासवी में होता है। पाठक या प्रेक्षक कार्यकारण सम्बन्ध की ओर उतना ध्यान भी नहीं देता क्योंकि इस प्रयास से उसके आस्वाद्य में व्याघात पहुँचता है। जीवन का जो स्वरूप कामवी प्रस्तुत करती है उसमें बहुत-बन्धीर विचारों को स्थान नहीं होता बल्कि उनके लो स्पष्ट-मान से वह जीवनानुभव जो कामवी का अंगीकृत है लुप्त हो जायगा। जिन व्यक्तियों के चरित्र में वह अनुभव प्रकट किया जाता है उनमें से एक भी अपनी चतुर्विध बटनायों का हैम्पेट या अंशिकता की उल्लेख गम्भीरतापूर्वक विचार करता हुआ दृष्टिगत नहीं होता। उन बटनायों में मूल में जाने तथा उनके कारण अपने ऊपर पड़ने वाले गम्भीर परिणामों का वह विवेचन नहीं करता। कामवी के पास प्रत्येक घटना का केवल ऊपरी-ऊपरी विचार करते हैं। इन पात्रों की उक्ति और कृति जिस प्रकार गम्भीर विचार-विमर्शों को परिणाम नहीं होती उसी प्रकार वे गम्भीर विचारोत्तेजन में भी असमर्थ होती हैं। परिणामस्वरूप प्रेक्षक या पाठक की आलोचक दृष्टि भी सीमित ही रहती है। यद्यपि वह बात प्रहसन विद्युत् कामवी और उपहास प्रधान कामवी सभी के विषय में सत्य है तथापि हमारा शकामु जितना मम जितना प्रहसन देखते समय सुपुष्ट रहता है उतना विद्युत् या उपहास प्रधान कामवी देखते समय नहीं। प्रहसन चरित्र-चित्रण का महत्त्व अधिक न होने से केवल बटनायों की विसंगति पर ही अधिक ध्यान देने के कारण उसकी उक्ति और कृतियों की परीक्षा भी हम स्पष्ट विसंगति के आधार पर ही करते हैं। हम केवल बटनायों पर विचार करते हैं उस व्यक्ति के चरित्र पर नहीं जिसके चरित्र में वे बटनायें घटती हैं। परन्तु यदि किसी कामवी में चरित्र चित्रण पर अधिक ध्यान दिया गया है तो हम उसमें विभिन्न व्यक्तियों और कृतियों पर ही अधिक विचार करते हैं जिस प्रकार यह बासवी का उद्देश्य यह चित्रण करना है कि परिस्थिति तथा धाम से अधिक मनुष्य के अपने कार्य उससे दूर के कारण होते हैं उसी प्रकार यह

सकता। अन्तर केवल यही है कि इनमें जिस जीवनानुभव का चित्र प्रस्तुत किया जाता है, वह मूल मानव-स्वभाव की अपेक्षा विशिष्ट देशकाल-परिस्थिति सापेक्ष ही अधिक होता है। सारांश यह कि उपाहास प्रधान कामदी उपहास का अवलम्ब ग्रहण करती है, तो इव्सन के समस्या-नाटक जीवन की ओर गम्भीर दृष्टि से देखते हैं।

फार्स और मेलोड्रामा में भी कुछ सादृश्य है। दोनों सयोग की सहायता लेते हैं, पहिला हास्य निर्माण के लिए, तो दूसरा शोक निर्माण के लिए। प्रथम द्वारा निर्मित हास्य जितना अर्थशून्य होता है, दूसरे द्वारा उत्पन्न शोक भी उतना ही उथला, दोनों में ही घटनाओं का कार्य-कारण भाव नहीं मिलेगा। दोनों की ही दृष्टि सूक्ष्म की अपेक्षा स्थूल पर अधिक होती है। जिस प्रकार फार्स द्वारा उत्पन्न हास्य तीव्र होता है, उसी प्रकार मेलोड्रामा द्वारा निर्मित शोक भी। दोनों में एक समान मूर्खता का चित्रण होता है। दोनों में ही सयोग पर आधारित जीवन की विसर्गति का स्वरूप स्थूल होता है। ये दोनों नाट्य-प्रकार केवल उन्हीं व्यक्तियों का परितोष कर सकते हैं जो अपनी जिज्ञासा को उभरने नहीं देते, और बच्चों की सी वृत्ति से नाटक देखते हैं।

कामदी के जिन प्रकारों का ऊपर उल्लेख किया गया है, उनका विशुद्ध स्वरूप कदाचित् ही देखने को मिले। वस्तुतः उनका सम्मिश्रित रूप ही बहुधा देखने में आता है। कभी हम विशुद्ध विनोद के साथ उपहास का मिश्रण देखते हैं, तो कभी प्रहसन का। ये मिश्रित रूप हमें खटकते भी नहीं क्योंकि यद्यपि हास्य का एक प्रकार दूसरे की अपेक्षा भिन्न होता है पर वे सब एक दूसरे के पोषक होते हैं। अतः उनके मिश्रण से रसभग की आशंका नहीं होती। उदाहरणार्थ सार्त्रे का 'नेक्रसाँव्य' नामक फार्स आदि से अन्त तक प्रहसन का स्वरूप अक्षुण्ण रखते हुये भी उपहास प्रधान है। वस्तुतः रसभग तो तब होता है जब या तो हास्य-प्रधान रचना का अनपेक्षित रूप से पर्यवसान गाँभीर्य में किया जाय अथवा गम्भीर रचना में बीच-बीच में हास्य लाने की चेष्टा की जाय। कामदी में थोड़े बहुत गाँभीर्य को स्थान मिल सकता है, पर वह मूलतः गम्भीर नहीं हो सकती। इसी प्रकार त्रासदी में विशुद्ध विनोद या उपहास को यत्किंचित् स्थान मिलना सम्भव है, यही नहीं कभी-कभी उसे उत्कर्ष भी प्रदान कर सकता है, उसके प्रभाव को बढ़ाने में सहायक होता है, तथापि प्रहसन तो उसकी प्रकृति के बिल्कुल विरुद्ध है। शेक्सपियर अपने पाठकों के चित्त के तनाव को दूर करने के लिए अपनी श्रेष्ठ त्रासदियों के बीच-बीच में सुखात्मक वातावरण का निर्माण करता है, पर उसके लिए वह विनोद या उपहास की ही सहायता लेता है, प्रहसन की नहीं। जो लेखक त्रासदी में प्रहसन का उपयोग करते हैं उनकी कृतियों में रसभग हुए बिना नहीं रहता।

E M Forster के अनुसार कथानक के अन्तर्गत केवल घटनाओं का काल-क्रम से वर्णन नहीं होता, अपितु उनका कार्यकारण भी बताया जाता है। कथानक ऐसा

होना चाहिए कि उसकी बटमारों बिन व्यक्तियों के हाथ से बटती हैं वे नितान्त अपरिहाय और स्वामाधिक प्रतीत हों। बटमारों के कथानक में कार्यकारण सम्बन्ध का बहुत महत्त्व होता है। उसे पढ़ते या देखते समय हम उसकी प्रत्येक बटमा का निरन्तर परीक्षण करते हैं। उसकी सफलता के लिये यह अनिवार्य है कि प्रत्येक बटमा की सकारणता व अपरिहार्यता पर हमारा विश्वास हो। यदि ऐसा नहीं होता तो उसकी बटमारों से निर्मित कथानक एवं जीवन के स्वरूप की हमें प्रतीति नहीं हो पाती। सफल बटमारों का कार्य प्रेक्षक की मति को कुंठित करना है और उसकी सम्पूर्ण बटमारों का शोकपूर्ण पर्यवसान हमारी मति को कुंठित करता है। इसके लिये उसके कथानक का तानाबाना सुबूढ़ होना चाहिये उसकी बटमारों के सूत्र सुसम्बद्ध एवं व्यवस्थित रूप से बुम्पित होने चाहिए।

कामबी के लिए यह सब आवश्यक नहीं उसके कथानक का स्वरूप भिन्न होता है। उसकी बटमारों का स्वरूप ऐसा है कि उनकी सकारणता का हम कुछ सीमा तक ही परीक्षण करते हैं। उनमें कार्यकारण सम्बन्ध का इतना महत्त्व नहीं जितना बटमारों में होता है। पाठक या प्रेक्षक कार्यकारण सम्बन्ध की ओर उतना ध्यान भी नहीं देता क्योंकि इस प्रवास से उसके ध्यानावली में व्याघात पड़ता है। जीवन का जो स्वरूप कामबी प्रस्तुत करती है उसमें गहन-गम्भीर विचारों को स्थान ही नहीं होता बल्कि उनके लो स्वर्ण-मात्र से वह जीवनानुभव जो कामबी का अभीष्ट है लुप्त हो जायगा। बिन व्यक्तियों के सहर्ष से वह अनुभव प्रकट किया जाता है उनमें से एक भी अपनी बहुविक्रम बटमारों का हैम्पेट या घबिसो की तरह गम्भीरतापूर्वक विचार करता हुआ दृष्टिगत नहीं होता। उन बटमारों के घूम में जाने तथा उनके कारण अपने ऊपर पड़ने वाले गम्भीर परिणामों का वह विश्लेषण नहीं करता। कामबी के पात्र प्रत्येक बटमा का केवल ऊपरी-ऊपरी विचार करते हैं। इन पात्रों की चर्चा और कृति जिस प्रकार गम्भीर विचार विमर्श को परिणाम नहीं होती उसी प्रकार वे गम्भीर विचारोत्तेजन में भी असमर्थ होती हैं। परिणामस्वरूप प्रेक्षक या पाठक की सामौखिक दृष्टि भी सीमित ही रहती है। यद्यपि वह बात प्रहसन विभूत कामबी और उपहास प्रधान कामबी सभी के विषय में सत्य है तथापि हमारा शरामु विज्ञानु मम जितना प्रहसन देखते समय सुपुष्प रहता है उतना विभूत या उपहास प्रधान कामबी देखते समय नहीं। प्रहसन चरित्र-चित्रण का महत्त्व अधिक न होने से केवल चरित्रों की विसंगति पर ही अधिक ध्यान देने के कारण उसकी उक्ति और कृतियों की परीक्षा भी हम स्तब्ध विसंगति के आधार पर ही करते हैं। हम केवल बटमारों पर विचार करते हैं उस व्यक्ति के चरित्र पर नहीं जिसके मर्म में वे बटमारों पड़ती हैं। परन्तु यदि किसी कामबी में चरित्र चित्रण पर अधिक ध्यान दिया गया है तो हम उनमें विभिन्न व्यक्तियों और कृतियों पर ही अधिक विचार करते हैं जिस प्रकार अच्छे कामबी का उद्देश्य यह चित्रण करना है कि परिचित तथा अप्राम्य से अधिक अनुपम के ध्यान काय उमर्ष हुआ के कारण होते हैं उसी प्रकार अच्छे

कामदी यह प्रतीति कराती है कि जीवन का सच्चा आनन्द, सच्ची प्रसन्नता, सच्चा सुख भाग्य या परिस्थितियों द्वारा नहीं आते, अपितु मनुष्य स्वयं उन्हें अपने जीवन में आविर्भूत करता है। फलस्वरूप त्रासदी के समान कामदी में चरित्र-चित्रण का महत्त्व तो होता है पर एक सीमा तक। चरित्र-चित्रण के लिए कार्य-कारण सम्बन्ध अनिवार्य है। अतः हम पात्र की कृतियों और उक्तियों में भी कार्य-कारण सम्बन्ध ढूँढने लगते हैं।

त्रासदी के कथानक में कार्य-कारण सम्बन्ध के महत्त्व के साथ-साथ घटनाओं के कालानुक्रम तथा पर्यवसान का भी पर्याप्त महत्त्व होता है। उसमें पाठक की दृष्टि निरन्तर उसके पर्यवसान की ओर लगी रहती है, निरन्तर उसके मन में जिज्ञासा बनी रहती है कि देखें अब क्या होता है। कामदी में ऐसा नहीं होता। जिस प्रकार वहाँ कार्य-कारण सम्बन्ध को केवल सीमित महत्त्व प्राप्त होता है, उसी प्रकार कालानुक्रम और पर्यवसान को भी। उसमें तो प्रत्येक क्षण समान महत्त्व का होता है, अतः कालानुक्रम और पर्यवसान का विशिष्ट महत्त्व नहीं होता।

त्रासदी में मुख्य पात्र अपने एकाकीपन के भार से दबा रहता है, उसके शोक में कोई हिस्सा बाँटने वाला नहीं होता। हैम्लैट, ऑफेलिया, ऑथेलो, डेस्डमोना सभी एकाकी हैं। ये एकाकी पात्र ही त्रासदी के केन्द्र और सर्वस्व होते हैं। 'हैम्लैट' हैम्लैट की ही त्रासदी है। इसी प्रकार 'डॉल्स हाउस' नोरा की ही त्रासदी है। कामदी के विषय में यह सत्य नहीं। उसमें महत्त्वपूर्ण से महत्त्वपूर्ण पात्र के भी सम्बन्ध में यह नहीं कहा जा सकता कि वह उस पात्र की कामदी है। त्रासदी की तरह वह एक व्यक्ति की नहीं हो सकती। 'टैम्पेस्ट' केवल मिराण्डा की कहानी नहीं है। वह तो अनेक पात्रों के एकत्र होने से निर्मित हो पाती है। अन्य पात्रों पर ध्यान दिये बिना हम उसकी कल्पना या विचार भी नहीं कर सकते। इसके विपरीत हैम्लैट या ऑथेलो का विचार करते समय हमारे मन में केवल हैम्लैट या ऑथेलो का ही ध्यान आता है। यद्यपि इन दोनों त्रासदियों में भी अनेक व्यक्ति दैववश या प्रसंगवश एक-दूसरे के सम्पर्क में आते हैं, पर उनमें घटनाओं का सूत्रधार कोई असाधारण व्यक्तित्व वाला एक पात्र ही होता है और उस नाटक पर विचार करते समय वही हमारे नेत्रों के सम्मुख खड़ा रहता है। इसीलिए हमें लगता है कि वह त्रासदी उसी व्यक्ति की त्रासदी है। परन्तु कामदी के सम्बन्ध में ठीक यही नहीं कहा जा सकता। उसका विचार करते ही अनेक पात्र आँखों के सामने आ खड़े होते हैं। 'टैम्पेस्ट' पर विचार करते समय मिराण्डा, फर्डिनेंड, प्रोस्पेरो आदि अनेक पात्र एक के उपरान्त एक हमारे सम्मुख आने लगते हैं। कामदी में जो सुखानुभूति पाठक-प्रेक्षक को होती है, उसका श्रेय किसी एक पात्र को न होकर अनेक पात्रों को होता है क्योंकि उसमें अनन्यसाधारण की अपेक्षा सर्वसाधारण को व मानवी दौर्बल्य को अधिक महत्त्व प्राप्त होता है। अतः उसमें बिना अनेक पात्रों के महत्त्व दिये काम चलता ही नहीं। ये अनेक पात्र

विशिष्ट व्यक्तित्व सम्पन्न न होकर बहुधा प्रतिनिधि पात्र होते हैं। यदि वे विशिष्ट भी लगते हैं, तो वह उनके अनन्यसाधारण व्यक्तित्व का चोटक न होकर इस बात का परिणामक है कि केवलक उममे सामान्य व्यक्तियों की ध्येक्षा अधिक मानवी पुर्बसत्ताओं को प्रवर्धित करना चाहता है। परन्तु अन्ततः वह विशिष्टावस्था है सर्वसाधारण की ही। कामबी तभी कामबी बन पाती है जबकि उसका प्रधान पात्र ही नहीं अन्य पात्र भी अपने कृतित्व या प्रकृतित्व से उसे वैसा रूप प्रदान करते हैं।

वासवी जितनी काव्यात्मक हां सकती है उतनी कामबी नहीं। वासवी तथा काव्य का बड़ा अनिष्ट सम्बन्ध है; वह सहज ही काव्य को जन्म देती है। वस्तुतः काव्यात्मकता उच्चकोटि की वासवी का सहज गुण है। उसमें व्यक्त होने वाले जीवनानुभव का स्वस्व ही ऐसा होता है कि उसकी अभिव्यक्ति में सहज ही काव्यगुण प्रवर्तित हो जाते हैं। सेक्सपियर की सर्वश्रेष्ठ नासदियाँ इसका उदाहरण हैं। उनके पात्रों की भावो प्रकृति ही है कि वे सदा गम्भीर मनन करें अन्तमुन्नी होकर अपने जीवनानुभवों पर चिन्तन करें, उनका परीक्षण करें। उन अनुभवों का उनके हिताहित से निकट का सम्बन्ध होता है। अतः इस सम्बन्ध में उनका चिन्तन सदा ही बड़ा गम्भीर व सावगमं होता है। पात्र जितने अन्तमुन्नी होंगे उतना ही उनके विचारों में उत्पन्नचित्त अधिक होषा और उस उत्पन्नचित्त में कल्पना का संयोग होते ही काव्यात्मकता प्रवर्तित हो जाती है। हैम्लेट अथिस्ते डेस्त्रिमोला तिवर के स्वयत-कथन काव्यात्मक मुक्तो से भरे पड़े हैं और वह काव्यात्मकता ऊपर से थिपकाई हुई नहीं। वह उसका अभिन्न अंग है, उसकी अभिव्यक्ति के लिये अत्यावश्यक है। वही नहीं यदि उनमें काव्यात्मकता न हो तो ऐसा आभास होने लगता है कि कहीं कोई महान् त्रुटि रह गई है। कहने का अभिप्राय यह है कि वासवी का समग्र वातावरण काव्यात्मकता के लिये बहुत अनुकूल होता है। उसमें काव्य केवल नाट्य-वस्तु की सहायता ही नहीं करता अपितु उसे अभिन्न चीन्मय भी प्रदान करता है।

इसके विपरीत वासवी में काव्यात्मकता नाशक होती है। उसके पात्र अन्तमुन्नी नहीं होते वे प्रायः बहिर्मुखी होते हैं। जीवनानुभव पर चिन्तन करना उसके स्वस्व पर मनन करना मानो उनका स्वभाव ही नहीं है। कामबी का ध्येय विविध प्रकार की विसमति चाहे वे मानव स्वभाव सम्बन्धी हों चाहे मानवी आचार-विचार सम्बन्धी अथवा स्पून बटनाघो से सम्बन्धित हों विज्ञान तथा उसके द्वारा हास्य सृष्टि करना है। स्पष्ट है कि ऐसी स्थिति में सच्ची काव्यात्मकता नहीं प्रवर्तित की जा सकती। काव्य की प्रकृति गम्भीर है। अतः उसका और हास्य का मेल नहीं जाता। केवल अल्पमार्ग्य वातावरण में हास्य काव्यात्मकता का पोषण कर सकता है परन्तु वहाँ भी सच्ची काव्यात्मकता कदाचित् नहीं होती। प्रेमी-प्रेमिका के वार्त्तालाप में हमें काव्यात्मकता दिखाई दे सकती है पर वस्तुतः वह कदाचित् काव्याभास होती है, काव्य नहीं। वह उस सच्चा काव्यरस न होकर अल्पमा-विभास से उत्पन्न अल्पतु

मात्र होता है। केवल मनोरञ्जक कल्पना-विलास को हम काव्य नहीं कह सकते और न इस कल्पना-विलास से उत्पन्न सुखद चमत्कृति को काव्यानुभूति। यह अनुभूति अधिक से अधिक सच्ची काव्यानुभूति की सीमा को स्पर्श करने वाली अनुभूति हो सकती है पर सच्ची काव्यानुभूति नहीं।

यहाँ एक प्रश्न उपस्थित होता है। क्या शेक्सपियर के 'मिड समर नाइट्स ड्रीम', 'ऐज यू लाइक इट', 'टैम्पेस्ट', आदि नाटक भी कामदी की उसी कोटि में आयेंगे जिनका ऊपर उल्लेख हो चुका है। हमारा मत है कि नहीं। उनमें जो कल्पना-सृष्टि की गई है, वह स्वप्निल है, उनका वातावरण नितान्त भिन्न है, उनमें भ्रमण करने वाले पात्र, प्रयुक्त स्थल, काल व व्यवहार साधारण से भिन्न हैं। उनमें कल्पना-विलास अधिक है जो एक प्रकार की स्वच्छन्दता व आह्लादकारी वातावरण निर्मित करता है। उनमें मन की उत्फुल्लता, स्थान-स्थान पर दिखाई देती है। यह उत्फुल्लता यदि एक ओर गाभीर्य की विरोधी है, तो दूसरी ओर प्रहसन में प्रयुक्त मूर्खता की भी विरोधी है। उसमें बालसदृश भोलापन, अकालुष्य, पवित्रता होती है, उनमें जगह-जगह एक प्रकार की काव्यात्मकता व्यक्त होती है जरूर, पर वह कुछ न कुछ कल्पना-विलासात्मक होती है। चमत्कृति का उसमें महत्वपूर्ण स्थान होता है। अतः यह काव्यात्मकता न कहला कर काव्यात्मकता का आभास ही कहा जाना चाहिए क्योंकि अन्तर्मुखता से व्यक्त होने वाला सच्चा काव्य यहाँ भी असम्भव है।

त्रासदी तथा कामदी दोनों के सवाद (स्वगत-कथन भी) पाठक-प्रेक्षक को स्वाभाविक, अपरिहार्य व अर्थपूर्ण लगने चाहियें, उसे आत्मविभोर करने में समर्थ होने चाहिए। उनमें न एक शब्द अधिक हो और न कम। अनावश्यक शब्दावली चाहे वह कितनी ही श्रुति-मधुर, अलंकृत और काव्यात्मक क्यों न हो, अवाञ्छनीय है। उसका तो एकमात्र उद्देश्य नाट्य-उद्देश्य की सिद्धि होना चाहिये। यह समानता होते हुए भी प्रकृति-भेद के कारण उनके सवादों का स्वरूप भिन्न होता है। त्रासदी के सवाद अधिक सुगठित होने चाहियें, उनकी अपरिहार्यता और अर्थपूर्णता भी हमें अधिक लक्षित होनी चाहिए। परन्तु कामदी में न तो यह सुगठितता होती है और न प्रत्येक उक्ति की अपरिहार्यता व अर्थपूर्णता ही अनिवार्य होती है। कुछ सीमा तक विस्तार भी वहाँ क्षम्य होता है। चूँकि कामदी में पात्र की कृति उसके जीवन को अधिक प्रभावित नहीं करती, अतः उसकी कृति को सूचित करने वाले अथवा कृति में परिणत होने वाले सवाद उतने अर्थपूर्ण (significant) नहीं होते जितने त्रासदी के। कामदी के कथानक में घटनाओं के कालक्रम का अधिक महत्व नहीं होता। उसमें तो समान रूप से विक्षिप्त, विलक्षण स्वभाव वाले व्यक्तियों के एक साथ एकत्र होने तथा कुछ समय तक साथ-साथ रहने से जो प्रतिक्षण मनोरञ्जक विसंगति निरन्तर निर्मित होती रहती है, उसी का महत्व होता है और यह सब कामदी में सवादों के द्वारा ही सम्पन्न होता है। इसीलिये उसके वे सवाद जो ऊपर से विस्तारपूर्ण दिखाई देते हैं,

वस्तुतः धर्मपूर्ण होते हैं। संवाद ही वस्तुतः कामबी की आत्मा है। हमने ऊपर कहा कि कामबी के पास विशिष्टता (स्वभाव-वैशेष्य) में एक दूसरे से होड़ छी करते प्रतीत होते हैं।

उनकी यह स्वभाव विसंगता उनके संवादों से ही तो प्रकट होती है। यद्यपि कामबी में संवादों का विषय महत्व होता है। कामबी में कौतूहल-तत्त्व का उदगम महत्व नहीं धारण करता होगा इसकी जिज्ञासा प्राप्त नहीं की जाती। काम मानों वहाँ स्थिर हो जाता है। पाठक की दृष्टि अभिष्य की ओर न लयकर वर्तमान पर ही लगी रहती है। ऐसी स्थिति में संवादों का कार्य अत्यन्त कठिन हो जाता है। और यह कार्य उन्हें व्यवस्थित एवं सुचारु रूप से करना होता है। ऐसे संवाद स्वतः दृष्टि से देखने पर धर्मसूत्र से प्रतीत होते हैं, परन्तु वस्तुतः ऐसा नहीं है। धर्मसूत्र होते हुए भी वे धर्मपूर्ण होते हैं क्योंकि उद्देश्य की पूर्ति में वे सहायक होते हैं—बक्ता की समानता को व्यक्त करते हैं। उनकी वारिधिक विशेषताओं—विशिष्टता विसंगता उनके भावों को प्रकट करते हैं। यद्यपि उन पात्रों के वार्तालाप के समय कुछ बहिसर्ग होना तथापि यह कुछ-न-कुछ बदला ही कामबी के लिये आवश्यक होता है। स्वभावतः कामबी के संवादों में श्लेष को पर्याप्त स्थान मिलता है, विभिन्न प्रकार की कल्पनाओं को वहाँ महत्व प्राप्त होता है। उदात्त व क्षुद्र कल्पना के संयोग से धर्म-व्यवस्था उत्पन्न की जाती है। समाज व व्यक्ति की विसंगतियों पर प्रकाश डाला जाता है। जनम की एक धर्मसूत्रता दूसरी के साथ मिलकर सुन्दर रूप प्रस्तुत करती है। श्लेष प्रतिश्लेष की घुम मचती है, एक उपहास दूसरे को जन्म देता है। कामबी पाठक को कितने ही प्रकार से हँसाती है। एक ओर पाठक कुछ आचार विचार की हास्यास्पदता जानकर हँसता है दूसरी ओर बिना कल्पना-विन्यास से वह हास्यास्पदता लक्ष्य में आती है, उससे उत्पन्न मनोप्रेक्षित कल्पना-व्यवस्था पाठक का मनोरंजन करती है तथा दूसरी ओर संवाद की अति-सुन्दरता उसको आश्चर्य प्रदान करती है। कामबी की सच्च्य योजना अधिक सोह रूप व सप्रमाण होती है क्योंकि बहुत कुछ मनोरंजन की सामग्री हमें उसी में प्राप्त होती है। वास्तव में हमारा ध्यान भाषा है अधिक उससे व्यक्त होने वाले आशय की ओर होता है। वाक्यात्मक होते हुए भी उसका उद्देश्य आशय को प्रभावशाली रूप से व्यक्त करना होता है। परन्तु कामबी में भाषा ही अधिक महत्वपूर्ण होती है।

दुस्तान्त इति का अनुधीनता करते हुए हमें जो अनुभूति होती है वह निरन्तर ही धर्मपूर्ण होती है। उसका स्थायी भाव दुःख होता है। पर यह आपत्तिग्रस्त दुःख जिन पर पड़ता है क्या वे दुःख और खूब होते हैं? क्या उनकी दृष्टता पक्षों में उदगम उनके दुःख के लिये उत्तरदायी होती है? निरन्तर ही नहीं। इसके विपरीत वे धीरोदात्त होते हैं उनके प्रति हमारी सहानुभूति जमी-कमी आश्चर्यभास तक होता है उनकी प्रत्यापत्तता तथा मान्यता हमें उनकी ओर आकर्षित करती है। परन्तु निबन्ध

उन्हे दुर्घर्ष परिस्थितियों के मध्य ला पटकती है। इन परिस्थितियों की भीषणता का आभास हमको रचना के आरम्भ से ही होने लगता है और जैसे-जैसे हम आगे बढ़ते जाते हैं, हमें यह भी लगने लगता है कि उन परिस्थितियों के लिये अशत पात्र स्वयं भी उत्तरदायी हैं। पर इसी समय उस व्यक्ति की असहायता, निरपराधी वृत्ति और मानवता की भी हमें प्रतीति होने लगती है। हम समझने लगते हैं कि जो आपत्तियाँ उस व्यक्ति पर आ पड़ी हैं, वे अनिवार्य थी, अपरिहार्य थी। उन आपत्तियों का पर्यवसान किसी भयानक दुःख में होगा, यह भी पाठक अनुमान करने लगता है। वह दुःख किसी प्रकार टल जाय, इसकी भी वह मन ही मन कामना करता है पर साथ ही यह भी जानता है कि वह कदाचित् ही टले।

वह दुःख अटल है यह प्रतीति होते ही हमारे ध्यान में जीवन की वह अन्त-व्यवस्था (नियति) आने लगती है जिसके आगे मानव विवश है। दुःख की अनुभूति के समय यह भावना कि वह अपरिहार्य है, वह किसी अगम्य, अतर्क्य, अन्तर्व्यवस्था से उत्पन्न हुआ है, हमारे दुःख की तीव्रता को कुछ कम कर देती है, एक प्रकार का विवेक प्रदान करती है, सच्ची दुःखान्त रचना हमें अन्तर्मुखी बनाती है, शोक के समय भी हमें चिंतनमनन के लिए प्रेरणा देती है—केवल रचना के पात्रों के सम्बन्ध में ही नहीं, अपितु मानवमात्र के सम्बन्ध में, जीवन के सम्बन्ध में भी। क्या जीवन ऐसा ही है? इस चिन्तन का परिणाम होता है कि पाठक जीवन के एक गम्भीर और अर्थ-पूर्ण स्वरूप से परिचित हो जाता है।

दुःखान्त रचना जिस जीवनानुभूति का दर्शन कराती है, उसका स्वरूप दुहरा होता है। वह एक ओर पाठक को जीवन में भरे पड़े दारुण दुःख से परिचित कराती है और दूसरी ओर जीवन की उस अन्तर्व्यवस्था से जो उसके लिये उत्तरदायी है। श्रेष्ठ दुःखान्त रचना में इन दो जीवनानुभूतियों का सतत सघर्ष होता रहता है। जो कुछ घटता है, वह एक अनाकलनीय अन्तर्व्यवस्था के अनुसार घटित होता है, उसको हमें समझना चाहिये। जो क्रूरता और दारुण दुःख हमारे सामने अवतरित हो रहा है और अपरिहार्य प्रतीत होता है, उससे भी अतः मानवता की ही विजय सूचित होती है, जीवन के सर्वश्रेष्ठ मूल्यों पर आधारित एक गूढ़, अगम्य, अतर्क्य अन्तर्व्यवस्था ही सूचित होती है। इन जीवनानुभूतियों का सघर्ष दुःखान्त रचना में अन्तिम क्षण तक चलता है, जिस दारुण घटना के साथ उस रचना का अन्त होता है, उसके साथ ही यह सघर्ष समाप्त नहीं होता। इसी को लक्ष्य कर यूना एलिस फरमार नामक लेखिका ने उसके लिये 'the equilibrium of tragedy' शब्द का प्रयोग किया था। एक अनुभूति के कारण मन का सतुलन नष्ट होता है, तो दूसरी के कारण उसकी पुनः प्रतिष्ठा होती है।

हैम्लेट, आंथेलो, दि वाइल्ड डक, रायडर्स आफ दि सी—जैसी श्रेष्ठ दुःखान्त रचनाएँ मानवी दुःखों के निराकरण का उपाय नहीं बताती। वह उनका कार्य ही

नहीं है उनकी प्रकृति के अनुकूल ही नहीं है। उनके परिणीतन से तो यही भगता है कि बिना बुद्धों पर उनसे प्रकाश पड़ा है उनकी जड़ें मानव मनोभूमि में ही कहीं बहुत गहराई पर सन्निविष्ट हैं उनका पता लगाना अत्यन्त कठिन है वे बुद्ध कैसे टांगे जा सकते हैं इसके उपाय यह नहीं बता सकती उसका प्रयत्न तक नहीं करती। बस्तुतः जो वासवी इसका उपाय सूचित करती है वह पाठक को वह गूढ़ धनु मूर्ति नहीं प्रदान कर सकती जिससे मन विह्वल हो उठे। इसमें के शोकान्त नाटकों में यही दोष है। उसमें प्रबंधित मानव बुद्ध अपरिहार्य प्रतीत नहीं होते। उन्हें पढ़ कर ऐसा लगता है कि यदि धमुक-अमुक बटना बट जाती धमुक परिवर्तन हो जाता स्त्री-मुल्ल के सम्बन्धों में धमुक सुचारु हो जाते तो वे बुद्ध टंग सकते थे। इन वासवियों से सत् और असत् के बीच जो निरन्तर संघर्ष हुआ करता है उसकी प्रतीति नहीं होती जीवन का कुछ स्वल्प प्रकट नहीं होता। जीवन में कुछ प्रसन्न स्वप्न कासा तीव्र होते हैं उनका मूल मानव स्वभाव में है—इस बात का साक्षात्कार जो सच्ची वासवी कपटी है वह भी इन नाटकों से नहीं होता।

सच्ची वासवी अपरिहार्य वाक्य बुद्धों का चित्र उपस्थित करने के साथ-साथ ऐसे श्रेष्ठ जीवन मूल्यों को भी सूचित करती है। भवतः वह कभी भी पाठक के मन में असहायता का भाव उत्पन्न नहीं करती बल्कि पाठक को सज्जन बनती है उसे सचित प्रदान करती है। वह जीवन से पलायन की प्रवृत्ति को जन्म नहीं देती वाक्य बुद्धों से भागने की प्रेरणा नहीं देती (यह तो मीसोड्रामा की प्रवृत्ति होती है) उसकी प्रवृत्ति तो बुद्ध के भीषण स्वल्प को धीरे धीरे कर देवने की होती है भवतः वह इच्छा पूर्ण स्वप्नरज्जु विद्यास्वप्न को प्रोत्साहन नहीं देती। वह सच्चे धर्मों में हमारा मनो-विकास करती है अरिस्टाटिल के शब्दों में 'कैथार्सिस' उत्पन्न करती है अर्थात् भय और कष्ट के मातृ निर्माण करते हुए भी उनसे तथा उनके सत्त्व धर्म स्वार्थपूर्तक भावों से (उनसे उत्पन्न वेदना) मुक्त करती है। हमें अपने बुद्ध बुद्ध प्रतीत होने लगते हैं हमें विश्वास होने लगता है कि नीति से भी अधिक अष्ट जीवन-मूल्य हैं। धीरे-२ हम अपने स्व को पुनर्जन्म लेते हैं स्व का पास दूट जाता है धीरे आत्मविकास होने लगता है।

इसी संदर्भ में करण रस के आस्वाद्य के प्रश्न पर विचार करें। कष्ट रस का स्वाधी भाव शोक है। जब तक यह शोक आस्वाद्य न हो जायगा तब तक कष्ट रस की प्रतीति नहीं हो सकती। वासवी के इससे या पढ़ते समय रसिकों के मन में निमित्त होने वाली शोक की यह भावना आस्वाद्य हो जाती है। भवतः बड़ा कष्ट-रस निष्पन्न होता है। वास्तविक जीवन में माना प्रकार के बुद्ध प्रसंग घाते हैं धीरे उस समय हमारे मन में माना प्रकार के भाव नम-अधिक उत्पन्न स्वरूप में उत्पन्न होते हैं पर ऐन प्रसंग के समय हम उन भावों का आस्वादन नहीं कर सकते। उस समय तो हम जीवन-जगत में पड़े रहते हैं वे भाव भी हमारे जीवन

उन्हें दुर्घर्ष परिस्थितियों के मध्य ला पटकती है। इन परिस्थितियों की भीषणता का आभास हमको रचना के आरम्भ से ही होने लगता है और जैसे-जैसे हम आगे बढ़ते जाते हैं, हमें यह भी लगने लगता है कि उन परिस्थितियों के लिये अशत पात्र स्वयं भी उत्तरदायी हैं। पर इसी समय उस व्यक्ति की असहायता, निरपराधी वृत्ति और मानवता की भी हमें प्रतीति होने लगती है। हम समझने लगते हैं कि जो आपत्तियाँ उस व्यक्ति पर आ पड़ी हैं, वे अनिवार्य थी, अपरिहार्य थी। उन आपत्तियों का पर्यवसान किसी भयानक दुःख में होगा, यह भी पाठक अनुमान करने लगता है। वह दुःख किसी प्रकार टल जाय, इसकी भी वह मन ही मन कामना करता है पर साथ ही यह भी जानता है कि वह कदाचित् ही टले।

वह दुःख अटल है यह प्रतीति होते ही हमारे ध्यान में जीवन की वह अन्तर्व्यवस्था (नियति) गाने लगती है जिसके आगे मानव विवश है। दुःख की अनुभूति के समय यह भावना कि वह अपरिहार्य है, वह किसी अगम्य, अतर्क्य, अन्तर्व्यवस्था से उत्पन्न हुआ है, हमारे दुःख की तीव्रता को कुछ कम कर देती है, एक प्रकार का विवेक प्रदान करती है, सच्ची दुःखान्त रचना हमें अन्तर्मुखी बनाती है, शोक के समय भी हमें चिंतनमनन के लिए प्रेरणा देती है—केवल रचना के पात्रों के सम्बन्ध में ही नहीं, अपितु मानवमात्र के सम्बन्ध में, जीवन के सम्बन्ध में भी। क्या जीवन ऐसा ही है? इस चिन्तन का परिणाम होता है कि पाठक जीवन के एक गम्भीर और अर्थपूर्ण स्वरूप से परिचित हो जाता है।

दुःखान्त रचना जिस जीवनानुभूति का दर्शन कराती हैं, उसका स्वरूप दुहरा होता है। वह एक ओर पाठक को जीवन में भरे पड़े दारुण दुःख से परिचित कराती है और दूसरी ओर जीवन की उस अन्तर्व्यवस्था से जो उसके लिये उत्तरदायी है। श्रेष्ठ दुःखान्त रचना में इन दो जीवनानुभूतियों का सतत सघर्ष होता रहता है। जो कुछ घटता है, वह एक अनाकलनीय अन्तर्व्यवस्था के अनुसार घटित होता है, उसको हमें समझना चाहिये। जो क्रूरता और दारुण दुःख हमारे सामने अवतरित हो रहा है और अपरिहार्य प्रतीत होता है, उससे भी अतत मानवता की ही विजय सूचित होती है, जीवन के सर्वश्रेष्ठ मूल्यों पर आधारित एक गूढ़, अगम्य, अतर्क्य अन्तर्व्यवस्था ही सूचित होती है। इन जीवनानुभूतियों का सघर्ष दुःखान्त रचना में अन्तिम क्षण तक चलता है, जिस दारुण घटना के साथ उस रचना का अन्त होता है, उसके साथ भी यह सघर्ष समाप्त नहीं होता। इसी को लक्ष्य कर यूना एलिस फरमार नामक लेखिका ने उसके लिये 'the equilibrium of tragedy' शब्द का प्रयोग किया था। एक अनुभूति के कारण मन का सन्तुलन नष्ट होता है, तो दूसरी के कारण उसकी पुनः प्रतिष्ठा होती है।

हैम्लेट, आंथेलो, दि बाइल्ड डक, रायडर्स आफ दि सी—जैसी श्रेष्ठ दुःखान्त रचनाएँ मानवी दुःखों के निराकरण का उपाय नहीं बताती। वह उनका कार्य ही

यक्रोक्त्याद् और अमिथ्यजनावाद

- १ कुन्तक द्वारा प्रस्तुत काव्य-वस्तु में वस्तु-तत्त्व तथा अमिथ्यवृत्ति का साक्ष्य महत्त्व
- २ श्लोचों के कला सम्बन्धी विचार
- ३ कुन्तक और श्लोचों के मूलों में सम्बन्ध
 - (क) कल्पना-तत्त्व का महत्त्व
 - (ख) सफल अमिथ्यजना में भेदस्थि नहीं महत्त्व
 - (ग) अमिथ्यजना को प्राप्ति प्राप्त मानते हैं
- ४ श्लोचों के मूलों में वैयर्थ्य
 - (क) अमिथ्यजना सम्बन्धी वैयर्थ्य
 - (ख) वस्तु की अस्तित्वता सम्बन्धी वैयर्थ्य
 - (ग) काव्य की भाषा सम्बन्धी वैयर्थ्य
 - (घ) कल्पना-तत्त्व सम्बन्धी वैयर्थ्य
 - (ङ) वस्तु-तत्त्व पर वल
- ५ उपसंहार

यक्रोक्ति-सम्प्रदाय के प्रवर्तक आचार्य कुन्तक ने काव्य का महत्त्व प्रस्तुत करते हुए लिखा है—

आश्वासनी सहितौ वक्ताविध्यापारसामिनी ।

वन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विवाह्यावकारिणि ॥

अर्थात् काव्य-मर्मज्ञों को आशान्वित होने वाली सुन्दर कवि-व्यापार मुक्त रचना में व्यवस्थित शब्द और अर्थ मिलकर काव्य कहलाते हैं। इस परिभाषा से स्पष्ट है कि वह काव्य में शब्द और अर्थ दोनों की समन्वितता काव्य के लिए आवश्यक मानते हैं। उनके अनुसार न तो केवल शब्द-सौन्दर्य और न केवल अर्थ-व्यक्तता ही काव्य हो सकता है। दोनों का समान महत्त्व है क्योंकि यदि कवि को अपने भाव को व्यक्त करने के लिए समर्थ शब्द नहीं मिलते तो वह निर्बल भाषा में व्यक्त होने पर असुख ही रह जायगा। इसके विपरीत शब्द काव्योपयोगी अर्थ के न होने पर केवल शीघ्र ही उठेगा। प्राच्यनिक सम्प्रदाय में कुन्तक की भाषा को हम भी प्रष्ट कर सकते हैं कि वह काव्य में वस्तु-तत्त्व या अनुभूति तथा अमिथ्यवृत्ति का पूर्ण तात्पर्य स्वीकार करते हैं। साथ ही काव्य के लिए आवश्यक है

के ही एक अंग होते हैं। आस्वादन के लिए उन भावों तथा आस्वादन-कर्ता के बीच अन्तर होना आवश्यक है उन भावों के प्रति अलिप्त दृष्टि से देखना आवश्यक है। यह विशिष्ट अलिप्त दृष्टि केवल कला के सान्निध्य से प्राप्त हो सकती है। कला जीवन से अलग वस्तु है, उसे जीवन की अनुकृति कह सकते हैं। अतः कला के परिशीलन से उत्पन्न भाव साधारण जीवन जीते समय उत्पन्न होने वाले भावों से भिन्न होते हैं। अतः हम उन्हें अलिप्त दृष्टि से देख सकते हैं, उनका आस्वाद भी ग्रहण कर सकते हैं। त्रासदी के पात्रों पर दारुण विपत्ति पड़ते देख हमारे मन में शोक भाव जाग्रत होता है, परन्तु हम अतर्कन में जानते हैं कि इस समय हम केवल कला-कृति देख रहे हैं, जीवन नहीं बिता रहे हैं। अतः आँसू बहाते हुए भी हम 'शोक' का आस्वाद ग्रहण करते होते हैं। उस शोक भावना का अनुभव करते हुए हम जानते हैं कि शोक और दुःख कैसे होते हैं—उनकी गहराई, क्षेत्र-विस्तार, जीवन से उनका सम्बन्ध, उनका सम्यक् रूप ध्यान में आने लगते हैं। दुःख होता है पर उसका दश नष्ट हो जाता है, यह तभी हो सकता है जब हम स्व के बन्धनों को तोड़ दें, स्व का विरेचन कर लें और त्रासदी यह करती है।

परन्तु त्रासदी अन्ततः एक कला-कृति होती है। अतः उसमें जिस नाट्य-चित्र के द्वारा जीवन का एक अत्यन्त अर्थगर्भ परिचय हमें मिलता है, उस नाट्य-चित्र का अन्तर्वाह्य कलात्मक दृष्टि से भी सुसंगत होना चाहिए। जिस प्रसंग-माला से यह नाट्य-चित्र प्रकट होता है, उसका सगुम्फन तर्कसम्मत होना चाहिए। उसका वस्तु-शिल्प सौन्दर्ययुक्त होने के साथ-साथ भव्य-उदात्त होना चाहिए बल्कि सौन्दर्य से भी अधिक उसकी भव्योदात्तता पर अधिक बल होना चाहिए।

नहीं है पर जब वह उसका अन्तर्भेद में पूर्ण प्रत्यक्षीकरण कर लेगा मन में पूरी तरह अभिव्यक्ति कर लेगा तब उसे सहज-ज्ञान कहेंगे। यह आन्तरिक अभिव्यक्ति ही सहजानुभूति और कला है। यह अभिव्यक्ति मूक और आन्तरिक होती है न कि बाह्य और सम्भव। वह मन के भीतर होती है बाहर पत्थर लकड़ी चित्र-पत्रक या कागज पर नहीं होती। कौचे की दृष्टि में कला एक आध्यात्मिक प्रक्रिया है। यदि कलाकार के मन-पटल पर कोई चित्र मूर्त हो गया तो फिर उसे पत्थर आदि पर प्रकट करना आवश्यक नहीं। वह कल्पना को अन्तर्भेद की दृष्टि मानता है और कहता है कि जैसी यह दृष्टि होगी वैसा ही मैं वह वस्तु को प्रदान करेगा। अतः वह महत्त्व चित्र-वस्तु को न देकर इस दृष्टि को देता है। इसीलिए वह काव्य विषय के अन्तर्भेद के विषय है और उसे यह स्वीकार नहीं कि अमूर्त वस्तु काव्य विषय के लिए उपयुक्त है और अमूर्त अमूर्त। बिना वस्तुओं से (चाहे वे सुन्दर हो या कुदृष्ट) वह सबेबना प्रहस्य करता है उन्हें वह अभिव्यक्ति प्रदान करता है और वही आन्तरिक अभिव्यक्ति कला है। मानस-काव्य ही काव्य है कागज पर लिखा काव्य तो प्रतिक्रिया प्रक्रिया है। कलाकार की कलाकार के रूप में स्थिति उसी क्षण तक है जब वह प्रेरणा के क्षणों में आत्म-अभिव्यक्ति करता है—अपने को विषय के साथ तबका प्रमुख करता है। बाह्य अभिव्यक्ति (कला-कृतियाँ) तो स्मृति की सहायक (aids to memory) अथवा अनुस्मृति की दूसरी एक पहचान और उन्हें निरन्तर तक बनाए रखने की साधन मात्र हैं।

And what are these combinations of words which are called poetry but physical stimulants of reproductions.

उनकी उपयोगिता व्यावहारिक है। प्रमुखता वह आन्तरिक अभिव्यक्ति को ही देता है।

कौचे के अनुसार कला का आनन्द सफल अभिव्यक्ति है। प्राप्त आनन्द-मुक्ति का आनन्द है। सफल अभिव्यक्ति के क्षण में कलाकार को ऐसा लगता है जैसे वह मुक्त हो गया हो।

अगर हमने कुतक और कौचे के सिद्धान्तों का सविष्ट विवरण प्रस्तुत किया ताकि हम इन दोनों आचार्यों के सिद्धान्तों और मान्यताओं के साम्य और वैषम्य को हृदयंगम कर सकें। जैसे तो कुतक पूर्व के और कौचे पश्चिम के आचार्य हैं, दोनों के बीच समय का अन्तराल भी अत्यन्त व्यापक है। दोनों के दृष्टिकोण एवं मनोरचना में भी पर्याप्त भेद है—कुतक अलङ्कारवादी आचार्य के और कौचे आत्मवादी आधुनिक। अतः दोनों की तुलना करना कुछ बहुत अधिक खतरा और अविश्वसनीय नहीं होता परन्तु जब से सुषम जी ने अपने इम्पीर वाले माध्यम में यह कहा कि कौचे अभिव्यक्तिवाद भारतीय बौद्धवाद का ही विस्तारित उत्थान है तब से यह तुलनात्मक अध्ययन हिन्दी काव्य सारण का एक रोचक विषय बन गया है और वा

कि वह सहृदय पाठको को आह्लाद प्रदान करने में समर्थ हो। इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए कवि साधारण तथ्यों का वर्णन नहीं करता, क्योंकि वे तो अति प्रचलित होने के कारण प्रभावहीन हो गए होते हैं, उनके स्थान पर वह विशिष्ट वस्तु-तत्त्व, अनुभवों का प्रयोग करता है। इसी प्रकार अपनी रचना को आह्लादकारिणी बनाने के लिए वह विशिष्ट, कवि-कौशल युक्त, कलात्मक अभिव्यञ्जना-शैली का उपयोग करता है, सामान्य शब्दावली का नहीं। उसकी दृष्टि में कोई विशिष्ट अनुभव विशिष्ट शब्दावली में ही अभिव्यक्त हो सकता है। सारांश यह है कि काव्य का काव्यत्व कवि—कौशल पर निर्भर करता है। इस प्रकार कुन्तक के अनुसार काव्य की आत्मा वक्राविविधता है जिसका अर्थ है विचित्र अभिव्यञ्जना अर्थात् ऐसी उक्ति जो सामान्य-लोक या शास्त्र में प्रचलित कथन-शैली से भिन्न है, जो कवि-प्रतिभा-जन्य चारुता से युक्त है तथा जो सहृदय के लिए आह्लादकारिणी भी है अर्थात् जो शब्द-क्रीड़ा मात्र नहीं है।

वक्राविविधता से अभिव्यञ्जनावाद की तुलना करने के लिए यह आवश्यक है कि हम अभिव्यञ्जनावाद के मूल सिद्धान्तों को भी समझ लें। क्रोचे मूलतः आत्मवादी दार्शनिक थे। उन्होंने कला का विवेचन दर्शन की छाया में किया है। वह आत्मा की दो क्रियाएँ मानते हैं—(१) सैद्धान्तिक या विचारात्मक (२) व्यवहारात्मक। प्रथम के द्वारा मनुष्य ज्ञान प्राप्त करता है, दूसरी के द्वारा जीवन में व्यवहार करता है। ज्ञान भी दो प्रकार का होता है—(१) स्वयं-प्रकाश या प्रातिम ज्ञान (२) तर्क-ज्ञान। स्वयं प्रकाश ज्ञान व्यष्टि का ज्ञान होता है, तर्क-ज्ञान सामान्य का, पहला कल्पना से उत्पन्न होता है, दूसरा बुद्धि से, प्रथम द्वारा वस्तुओं के बिम्बों या भावनाओं का निर्माण होता है, दूसरे का सम्बन्ध निश्चयात्मक बुद्धि से है और उससे सामान्य विचारों (concepts) का बोध होता है। पहला कला का उत्पादक होता है, दूसरा दर्शन और विज्ञान का। स्वयं-प्रकाश ज्ञान बौद्धिक ज्ञान से भिन्न होता है। वह एक प्रकार की अलौकिक शक्ति है जो क्षण भर में किसी दृश्य या भावना को अपनाकर उसे साकार, मूर्त और रम्य रूप प्रदान करती है। स्वयंप्रकाश ज्ञान यदि बिम्बों का निर्माण करता है, तो तर्क-ज्ञान पदार्थ-बोध (concepts) का। उदाहरण के लिए, बुद्धि या तर्क की सहायता से हम निर्णय करते हैं कि मनुष्य विचारशील प्राणी है, तो स्वयं-प्रकाश ज्ञान (कल्पना) हमारे मन पटल पर एक ऐसे प्राणी का बिम्ब अंकित कर देता है जिसमें विचार करने की क्षमता है।

क्रोचे सहज-ज्ञान (Intuition) को प्रभाव (impression) तथा संवेदन (sensation) से भिन्न मानता है। संवेदन को वह यान्त्रिक एवं निरपेक्ष मानता है क्योंकि बाह्य वस्तु की प्रतीति के निर्माण में अन्तर्भूत का योग नहीं रहता। इसके विपरीत-सहज ज्ञान में अन्तर्भूत सक्रिय होकर संवेदन को अपने में खपा कर एकाकर लेता है। सहज-ज्ञान सहज ही घट में उतर जाता है। उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जायगी। जब चित्रकार किसी वस्तु की बाह्य भूलक मात्र पाता है, तो वह सहज ज्ञान

अभिप्रेत्यञ्जना सफल होती है वह कम सफल या अधिक सफल नहीं होती। कोचे तो सफल शब्द को भी अभिप्रेत्यञ्जना के साथ नहीं जोड़ता। उसकी दृष्टि में अभिप्रेत्यञ्जना यदि सफल नहीं है तो वह अभिप्रेत्यञ्जना ही नहीं है। उनके अनुसार एक सफल अभिप्रेत्यञ्जना और दूसरी सफल अभिप्रेत्यञ्जना में सौन्दर्य की मात्रा का अन्तर अन्तरी का भेद हो ही नहीं सकता क्योंकि दोनों अपने आप में पूर्ण हैं। कुन्तक ने भी काव्य मानों के विवेचन में यही कहा है कि उनमें मूलतः प्रकार की भिन्न है सौन्दर्य की मात्रा या अन्तरी का नहीं 'न च रीतीनाम् उत्तमाद्यम मध्यममेवेन नैभिप्रेत्यम् व्यञ्जनापयितुम् शक्यम्'।

डा. गतेन्द्र ने एक अन्य साम्य की ओर संकेत करते हुए कहा है कि 'दोनों के सिद्धान्तों में एक मौलिक साम्य तो यही है कि दोनों अभिप्रेत्यञ्जना को ही काव्य का प्रागल्भ्य मानते हैं। बिना प्रकार कुन्तक की उक्ति अन्तरा भ्रमिति से प्राप्त काव्य मान का न होकर समस्त कवि-व्यापार या काव्य-कौशल का है इसी प्रकार कोचे की अभिप्रेत्यञ्जना की परिधि में उसी प्रकार का रूप-विधान आ जाता है। इस दृष्टि से दोनों कलावादी आचार्य हैं। यही ठीक है कि दोनों ने अभिप्रेत्यञ्जना को काव्य का प्रागल्भ्य माना है पर कोचे द्वारा प्रयुक्त अभिप्रेत्यञ्जना का अर्थ वह नहीं है जो कुन्तक को अभिप्रेत था। अन्तर्कारवादी आचार्य होने के नाते कुन्तक ने अन्तर्कारमयी उक्ति ब्रह्मपूर्ण होती कलात्मक अभिव्यक्ति पर पर्याप्त बल दिया और इसी आधार पर वार्ता तथा ब्रह्मोक्ति में स्पष्ट भेद किया—अन्तर्कारपूर्ण उक्ति को ही काव्य माना। यह ठीक है कि वह उस स्वभावोक्ति को भी काव्य के अन्तर्गत रखता है जो सहृदय को आह्लास प्रदान करे परन्तु उनका बल बाह्य अन्तर्कार या कला-वस पर ही अधिक है। इस अन्तर्कार को लाने के लिए कवि को प्रयास करना पड़ता है उसी तो कुन्तक काव्य हेतुओं में प्रतिभा के साथ अभ्यास को भी गिनते हैं। इसके विपरीत कोचे वास्तविक होने के कारण सहृदयानुभूति को ही अभिप्रेत्यञ्जना मानते हैं। उसके लिए अनुसृत वस्तु में अन्तर्गता की कोई अस्तित्व ही नहीं बाह्य अभिप्रेत्यञ्जना तो प्रतिरिक्त कार्य है। अन्तर्कार काव्य तो मानस-काव्य है अन्तर्-वस्तु काव्य नहीं। अतः यही कुन्तक के लिए अभिप्रेत्यञ्जना बाह्य क्रिया है बाह्य कोचे के लिए वह आंतरिक क्रिया है। यही कुन्तक के लिए अन्तर्कारपूर्ण और अन्तर्कारहीन उक्ति वार्ता और ब्रह्मोक्ति का भेद है यहाँ कोचे के लिए अन्तर्कारपूर्ण और अन्तर्कारहीन, अन्तर्कार और अन्तर्कार का कोई भेद नहीं। यदि कवि आंतरिक अभिप्रेत्यञ्जना के बाह्य सुन्दर बाह्य अभिप्रेत्यञ्जना करता है तो उसका अर्थ उस आंतरिक सौन्दर्य को है जो सहृदयानुभूति के माध्यम से प्राप्त था न कि उस बाह्य प्रयास या अभ्यास की विलेपित कुन्तक महत्त्व देते हैं वस्तुतः कोचे के लिए कला सहृदयानुभूति और अभिप्रेत्यञ्जना पर्याप्तवाची है अतः उसकी दृष्टि में काव्य या कला के बाह्य और आंतरिक भेद नहीं किये जा सकते—विषय और शैली को अन्तर्गत नहीं किया जा सकता—उक्ति की वक्र और अन्तर्गत भेदों में नहीं बाधित जा सकता। कोचे उक्ति को काव्य मानते हैं तो कुन्तक ब्रह्मोक्ति को। अतः इन दोनों के अभिप्रेत्यञ्जना अन्तर्गता दृष्टिकोणों में आकाश-पाताल

नगेन्द्र, श्री सुधाशु आदि ने इस तुलनात्मक अध्ययन के क्षेत्र में अच्छा कार्य किया है। क्रोचे ने, दार्शनिक होने के नाते, यह अवश्य कहा था कि “कला में विषय वस्तु की कोई सत्ता नहीं है, अभिव्यञ्जना ही कला है, पर अभिव्यञ्जना से उमका तात्पर्य, जैसा कि हम ऊपर कह आए हैं, केवल भाषा-शैली या बाह्य अभिव्यक्ति से नहीं था। इसी प्रकार कुन्तक की वक्रोक्ति का अर्थ केवल शब्द-सौन्दर्य का चमत्कार ही नहीं है, उसमें अर्थ-चमत्कार भी जुड़ा है। अतः शुबल जी ने अपने इस भाषण में कुन्तक और क्रोचे दोनों के साथ अन्याय किया है और उनकी यह धारणा कि क्रोचे का अभिव्यञ्जनावाद एक प्रकार का वक्रोक्तिवाद है, भ्रान्त है। डा० नगेन्द्र ने अपनी प्रतिभा के बल पर इन दोनोंवादों में कुछ साम्य खोज निकालने की चेष्टा की है, पर यह साम्य इनका ऊपरी-ऊपरी और शाब्दिक है कि अन्ततः हमें यही कहना पड़ता है कि वक्रोक्तिवाद अभिव्यञ्जनावाद से उतना ही दूर है जितना पूर्व पश्चिम से। यदि कुछ बातों में समानता मिलती भी है, तो इसका कारण यह है कि काव्य-रचना के कुछ सिद्धान्त शाश्वत, चिरन्तन और सार्वभौम होते हैं—उनमें मतभेद हो ही नहीं सकता। पहले हम उन समानताओं को लेंगे जो काव्य में चिरन्तन और सार्वभौम सत्य के कारण दोनों में पाई जाती है तदुपरान्त उन समानताओं की चर्चा करेंगे जो केवल शाब्दिक या ऊपरी-ऊपरी हैं और फिर दोनों के वैषम्य का विवेचन करेंगे।

काव्य में कल्पना-तत्त्व की स्थिति अनिवार्य है। यह ठीक है कि पश्चिम के आचार्यों ने इस पर अधिक बल दिया है (जिसके कारण शुबल जी ने उनकी भर्त्सना की है) जब कि पूर्व के आचार्यों ने इस पर, तथापि इसे सब स्वीकार करते हैं कि कल्पना-शक्ति के अभाव में उक्ति वार्ता माय रह जाएगी, वह काव्य-कृति नहीं बन सकती। जहाँ तक क्रोचे का सम्बन्ध है, उसने तो स्पष्ट ही कल्पना शब्द का प्रयोग किया है। उनकी सहजानुभूति कल्पनात्मक क्रिया के अतिरिक्त कुछ नहीं है। जब वह कहता है कि स्वयं प्रकाश ज्ञान एक प्रकार की अलौकिक शक्ति है जो क्षण भर में किसी दृश्य या भावना को अपनाकर उसे साकार, मूर्त और सुन्दर रूप प्रदान करती है और वह विम्बों की रचना करती है तो स्पष्ट है कि वह कल्पना की ओर संकेत कर रहा है। कुन्तक ने ‘कल्पना’ शब्द का प्रयोग नहीं किया है, परन्तु जब वह कवि-व्यापार, उत्पाद्य-लावण्य, वक्रोक्ति, वैदग्ध्य आदि की चर्चा करता है, तो वह अप्रत्यक्ष रूप से उस शक्ति की ओर संकेत करता है जिसके द्वारा शब्द और अर्थ में चमत्कार आ जाता है और यह शक्ति ‘कल्पना’ के अतिरिक्त कुछ नहीं हो सकती। अतः डा० डे का यह मत कि कुन्तक की वक्रोक्ति का आधार कल्पना ही है ठीक है। अतः कुन्तक और क्रोचे के मतों में एक साम्य तो यह है कि दोनों काव्य में कल्पना-तत्त्व को प्रमुखता देते हैं।

दूसरी समानता इन दोनों आचार्यों के मतों में यह है कि दोनों सफल अभिव्यञ्जना या सौन्दर्याभिव्यञ्जना में श्रेणियाँ नहीं मानते। दोनों के अनुसार काव्य में

आत्मन् को सौन्दर्य की छिछि मानते हैं। उनके लिए सौन्दर्य सही वस्तु में ही आत्मन् प्रदान कर सके। उनकी दृष्टि में धर्म की रमणीयता इस बात पर निर्भर करती है कि वह सङ्ख्य को कितना आस्था प्रदान करती है। धर्म सङ्ख्यास्थापनाकारित्वसम्बन्धित-वह काव्य का प्रचलित सत्य आत्मन् प्रदान करना मानते हैं जबकि कोये के अनुसार उसका सत्य आत्मा का विघटीकरण है।

होगो मे एक धर्म शिव यह है कि जहाँ कोये 'स्वात्म-सुखाय' को महत्त्व देते हैं—जब की आत्मदृष्टि को ही काव्य का परम सत्य मानते हैं, वहीं कुत्तक सङ्ख्य के मन को प्रसन्नता प्रदान करने में काव्य की सफलता स्वीकार करते हैं। उनके सङ्ख्या को कसीटी सङ्ख्य का आङ्गाव ही है।

जहाँ तक वस्तु-तत्त्व का सम्बन्ध है कुत्तक काव्य में कोये की अपेक्षा वस्तु तत्त्व को अधिक स्वीकृति प्रदान करते हैं। कोये तो वस्तु को भ्रम-संवेदन-आलस मान मानते हैं जिसका अभिव्यञ्जना के बिना कोई अस्तित्व नहीं। वह यह तो मानते हैं कि बुद्धि बुनाव इच्छा का कार्य है और वह आत्मा की व्यावहारिक क्रिया है और कला प्रातिम निया भव कला में वस्तु का बुनाव हो ही नहीं सकता। पर साथ ही वह वस्तु का मिताव तिरस्कार नहीं करते।

Without matter however our spiritual activity would not leave its abstraction to become concrete and real

पर उनके लिए विषय और शैली में कोई अन्तर नहीं। जैसे फ़िस्टर में से पानी छनने पर किचित् परिवर्तन के साथ वही पुनः प्रकट हो जाता है वैसे ही अभिव्यक्त विषय (विषय + शैली) अनुभूत विषय का व्यक्त रूप है। इसके विपरीत कुत्तक यद्यपि विषय की अपेक्षा रचना-कीर्तन पर अधिक बल देते हैं पर साथ ही वह विषय के महत्त्व को भी स्वीकार करते हैं। उनके प्रबन्ध-व्यञ्जना और वस्तु-व्यञ्जना के प्रकरण में वस्तु का महत्त्व स्पष्ट स्वीकार किया गया है। व्योक्ति-कार इस दृष्टि को काव्य की सत्ता देने में भी सकोच करेगा जिसमें अभिव्यञ्जना ही सब कुछ है। अभिव्यञ्ज्य कुछ नहीं।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि कुत्तक और कोये की साव्यताओं में पर्याप्त भेद है। वस्तुतः विमुक्त कलावादी या अभिव्यञ्जनावादी तो दोनों नहीं हैं क्योंकि दोनों ही प्रकृति बाह्य अभिव्यञ्जना पर बल नहीं देते अनुभूति या प्रभाव का विचार छोड़ देवस बाह्य-विषय का नहीं पकड़ते। परन्तु जहाँ कुत्तक रचना-कीर्तन पर भी बल देते हैं वहीं कोये अभिव्यञ्जना या रचना-कीर्तन के प्रति उदासीन हैं। उनकी दृष्टि में तो आंतरिक अभिव्यञ्जना स्वतः (यदि कलाकार चाहे तो) बाह्य अभिव्यञ्जना को सुन्दर बना देती है। अन्तर्गत अभिव्यञ्जना के सहज वर्ण हैं वह कोये और वस्तुकार पूर्ण वाक्यों को निरर्थक मानते हैं।

(५२)

का अन्तर है। यह कहा गया है कि क्रोचे और कुन्तक दोनों अभिव्यञ्जना अथवा उक्ति को मूलतः अखण्ड और अविभाज्य मानते हैं। इस प्रसंग में दोनों की शब्दावली तक समान है। कुन्तक अलंकार और अलंकार का भेद नहीं मानते, क्रोचे वस्तु और शैली का भेद अस्वीकार करते हैं। पर यह साम्य शब्दावली का अधिक है, मर्म का कम। दार्शनिक होने के नाते तथा कला के आन्तरिक रूप की चर्चा करने के फलस्वरूप क्रोचे तो वस्तुतः उक्ति या अभिव्यञ्जना को अखण्ड मानते हैं, परन्तु कुन्तक ऐसा नहीं मानते हैं। वस्तु और शैली का भेद ही नहीं, वक्रोक्ति के भेदोपभेदों वर्ण विन्यासवक्ता पद-परार्थ वक्ता, प्रबन्ध वक्ता आदि—का विवेचन भी उनकी बहिर्मुखी या वस्तुमुखी दृष्टि की ओर सकेत करता है जो वस्तु को खड-खड रूप में देखती है। अतः उक्ति की अखण्डता के सम्बन्ध में भी दोनों का दृष्टिकोण परस्पर विरुद्ध है और इसका कारण यही है कि जहाँ क्रोचे ने आत्मवादी दर्शन के आलोक में कला का विवेचन किया है, वहाँ कुन्तक ने अलंकारवादी काव्य-शास्त्री की दृष्टि से अपना मत प्रस्तुत किया है।

क्रोचे की मान्यता थी कि कला का सम्बन्ध स्वयं-प्रकाश ज्ञान से है जबकि कुन्तक शास्त्रीय ज्ञान को भी कला से सम्बद्ध मानते हैं।

ग (५३) क्रोचे के अनुसार काव्य की आत्मा सहजानुभूति है और कुन्तक की दृष्टि में कवि-व्यापार जिसके अन्तर्गत एक ओर रचना प्रक्रिया और दूसरी ओर भावन-व्यापार दोनों आते हैं। क्रोचे केवल सहजानुभूति अर्थात् भावन व्यापार में ही काव्य की आत्मा के दर्शन करते हैं, वह रचना प्रक्रिया को तनिक भी महत्त्व नहीं देते। इस प्रकार कुन्तक के मत की परिधि क्रोचे के मत से अधिक व्यापक है कुन्तक वक्ता को प्रतिभा द्वारा अतः स्फुरित तो मानते हैं, अर्थात् वह यह तो स्वीकार करते हैं कि प्रतिभा के प्रथम विलास या अतः प्रेरणा के क्षणों में स्वतः शब्द और अर्थ में वक्ता आ जाती है। तथापि वह रचना-कौशल के महत्त्व को भी स्वीकार करते हैं। उनकी दृष्टि में सौंदर्य प्रतिभा अतः स्फुरण एवं रचना-कौशल दोनों पर आश्रित है, यद्यपि अधिक महत्त्व अतः स्फुरण का ही है। इसके विपरीत क्रोचे आन्तरिक अभिव्यञ्जना को ही कला मानता है, कला के बाह्य स्वरूप—कविता, चित्र, संगीत आदि तो उसके लिये आनुषंगिक, अतिरिक्त व्यापार है, स्मृति के सहायक मात्र है, काव्य या कला का अनिवार्य अंग नहीं है। अतः इस बात में भी क्रोचे और कुन्तक में दृष्टि-भेद स्पष्ट है। इस दृष्टि-भेद का कारण यही है कि जहाँ क्रोचे दार्शनिक की तत्त्व-दृष्टि से समस्या पर विचार कर रहे हैं, वहाँ कुन्तक शास्त्रकार की व्यवहार-दृष्टि से उस पर विचार कर रहे थे।

(५४) क्रोचे काव्य को कवि का आत्म-मोक्ष मानते हैं। उनकी दृष्टि में कला का आनन्द सफल अभिव्यक्ति से प्राप्त आत्म-मुक्ति का आनन्द है। सफल अभिव्यक्ति के क्षण में कलाकार को ऐसा लगता है मानो वह मुक्त हो गया हो, पर यह आनन्द कला का उद्देश्य नहीं, उसका सहचारी भाव है, आनुषंगिक क्रिया है, कवि इस आनन्द की प्राप्ति के लिए काव्य-रचना नहीं करता, यह तो उसे मिल जाता है। इसके विपरीत कुन्तक

सत्यं शिव सुन्दरम्

१. सूत्र का अर्थ एवं प्रयोग ।
२. सत्यं का अर्थ ।
३. साहित्य में शिव ।
४. साहित्य में सुन्दरम् ।
५. सत्यं शिवं सुन्दरम् का अर्थ एवं समग्रत्व ।

सूत्र का जब ध्यान और प्रयोग—भारतवर्ष में तीन की संख्या को धूम माना जाता रहा है—धर्म, कला, आध्यात्म सभी में हमें तीन की संख्या का प्रयोग देखने को मिलता है। हमारे यहाँ तीन बड़े देवता हैं—ब्रह्मा विष्णु महेश्वर तीन पुत्र हैं—सुत, रत्न और समुद्र, दशैं में सत् चित् आनन्द की प्रतिष्ठा चिरकाल से होती आ रही है। भारतीय कला के क्षेत्र में भी सत्यं शिवं सुन्दरम् का सूत्र अपनाया गया है। बृहदारण्योपनिषद् में आत्मा का आध्यात्मिक निष्कण करते हुए कहा गया है 'धर्म आत्मा बाह्यमय मनोमय प्राणमय'। इस अन्ति में बाह्यमय को शिव मनोमय को सौन्दर्य तथा प्राणमय को सत्य की आभासभूमि माना जा सकता है। सबो में ज्ञान इच्छा और क्रिया में तीन कथितया मानी हैं और इनके समन्वय में ही आनन्द की उपलब्धि स्वीकार की है। इसी को प्रसाद भी ने निम्न शब्दों में व्यक्त किया है—

“इच्छा क्रिया ज्ञान मिल लय के

विषय अनादृत पर निराश में

अज्ञायुत मनु बस लम्बे के।

वस्तुतः जिया शिवं इच्छा सुन्दरम् और ज्ञान सत्य के ही प्रतिष्ठा हैं। जर्मन दार्शनिक कांट ने भी आत्मा की तीन मूल वृत्तियाँ—Faculty of knowledge faculty of desire तथा feeling of pleasure or displeasure मानी हैं। सत्य शिवं सुन्दरम् इन्हीं वृत्तियों के प्रतीक रूप हैं।

वर्तमान युग में सत्य शिव सुन्दरम् सूत्र कला और साहित्य जगत् का आदर्श वाक्य बना हुआ है। उसका प्रयोग साहित्य के सत्य एवं सुन्दर के सूत्र-रूप में हो रहा है और दिन-प्रतिदिन उसकी व्यापकता बढ़ती जाती है। इस सूत्र के मूलोद्भव के विषय में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता। श्री बुलाबलय के अनुसार यह

‘He who has nothing definite to express may try to hide his internal emptiness with a flood of words although at bottom they convey nothing ’

कुन्तक ने कला की समस्या को बाहर से छेड़ा है, तो ऋचे ने भीतर से ।
इसीलिए वक्रोक्ति एक प्रकार का कवि-कौशल है, तो अभिव्यज्जना आध्यात्मिक आव-
श्यकता ।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि कुन्तक के वक्रोक्तिवाद और ऋचे के अभि-
व्यज्जनावाद में पर्याप्त अन्तर है । डा० गुलाब राय, डा० नगेन्द्र एव सुधाशु ने इस
वैषम्य की ओर स्पष्ट सकेत किया है । यदि सुधाशु इस भेद की ओर सकेत करते हुए
लिखते हैं ‘दोनों मूलतः एक नहीं माने जा सकते और एक दूसरे से प्रभावित हुआ
है, न यही कहा जा सकता है । दोनों की प्रकृति में यूरोप और भारतवर्ष की प्रकृति
की तरह असमानता है, तो डा० नगेन्द्र लिखते हैं, शुक्ल जी की उक्ति को भी (अभि-
व्यज्जनावाद वक्रोक्तिवाद का विलायती उत्थान है) हम साधारण अर्थवाद के रूप में
ही ग्रहण कर सकते हैं, इससे आगे नहीं, क्योंकि दोनों में कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध मानना
अर्थात् ऋचे को किसी भी प्रकार कुन्तक का ऋणी मानना हास्यास्पद होगा ।’

संगीत की पवित्रता देखता है। जिस सत्य को तार्किक सात-विषात कर कुम्भ बना देता है उसे कवि सुन्दर बनाने की चेष्टा करता है। अतः काव्य का सत्य जीवन की परिधि में सौन्दर्य के माध्यम द्वारा व्यक्त प्रकण्ड सत्य है। वह प्रत्यक्ष की बजाय अनुमान स्वरूप की जगह सूक्ष्म सीमित के स्वाम पर व्यापक सामयिक की बजाय सार्वकालिक सत्य की प्रतिष्ठा करता है। कवि रवि की पहुँच से बाहर मानव घन्टस् में प्रवेश कर आन्तरिक सत्य का उद्घाटन करता है। 'तुमने जिसे पानी घमसे वह बालू की बमक मात्र है' कहकर हम दूसरे में उसके इन्द्रिय-बन्धु ज्ञान के प्रति अविश्वास पैदा कर सकते हैं परन्तु हमारे असंख्य बार यह कहने पर भी कि 'तुमने जो काँटा तुमने की पीड़ा हुई है वह आन्ति है कोई अपनी पीड़ा के अस्तित्व के सम्येह नहीं करेगा। अतः अनुसूति पर आधारित-सत्य-वास्तविक-सत्य है, कवि उसका आधार ग्रहण करता है। हमारी व्यक्तिगत अनुसूति दूसरे के जितने निकट प्रतीत होगी दूसरे का अनुसूत सत्य हमारे समीप उतना ही असम्बन्ध होकर आया।

अस्तु का कथन है कि काव्य मानव-स्वभाव तथा जीवन के शास्त्र एवं सार्वभौम सत्य की अभिव्यक्ति करता है। यह कहता है 'कवि का कर्तव्य-कर्म जो कुछ हो चुका है उसका वर्णन करना ही नहीं है, बरम् जो हो सकता है जो संभावना या भावस्यकता के नियम के अधीन सम्भव है उसका वर्णन करना है। 'कवि और इतिहासकार में वास्तविक भेद यह है कि एक तो उसका वर्णन करता है जो बटित हो चुका है और दूसरा उसका जो बटित हो सकता है। स्पष्ट है कि काव्य का सत्य सार्वभौम होता है जबकि इतिहास का सत्य सीमित। कवि मानव-स्वभाव की सारवत् संभावनाओं को अपना विषय बनाता है। सम्मन के शक्ति जमाने पर तुमहीं 'अम' जो वाच्य कहलाते हैं निज जमनी के एक कुमार। मित्रहि न बन्त सहोदर भाता' प्रादि वे भने ही इतिहास के निरूपण पर सत्य न सतरों पर काव्य में इनका अपार महत्त्व है क्योंकि वे भावना के सत्य पर आधारित हैं। इतिहास गढ़े मुझे उबाड़ता है, तो काव्य इतिहास के अस्तिपक्षर को जीवन प्राण प्रदान कर उसे समाता है। इतिहास सुन्दर-असुन्दर सबका विवरण करता है जबकि काव्य असुन्दर को भी कल्पना और अनुसूति के द्वारा सुन्दर बना देता है।

बहुत से विद्वानों का मत है कि काव्य का आधार कल्पना है अतः कल्पना पर आधारित काव्य में सत्य का क्या स्थान हो सकता है? परन्तु वास्तविकता यह है कि कवि की कल्पना लौकिक या वैज्ञानिक सत्य के मापदण्ड से दूर रहते हुए भी चिरन्तन सत्य पर आधारित होती है। महादेवी जी ने ठीक ही कहा है "कविता अपनी सबेदनीयता में ही चिरन्तन है चाहे युग विशेष के स्पर्श से उसकी बाह्य रूप रेशा में बिठना ही अन्तर कभी न आ जाय।

साहित्यकार के अन्तर्गत विषय के लिए यह आवश्यक नहीं कि वह वास्तविक संसार में बटित हुआ हो। होरी नामक विद्यान भारत के किसी गाँव विशेष में रहा

सूत्र-वाक्य एक यूनानी उक्ति 'The True, the good and the beautiful' अनुवाद है, परन्तु यह अब हमारे यहाँ इतने रम्य रूप में खप गया है कि अनुवाद प्रतीत नहीं होता। उनका कहना है कि भारत में सर्वप्रथम इस सूत्र का प्रयोग बंगला में रवीन्द्रनाथ टैगोर के पूज्य पिता महर्षि देवेन्द्रनाथ ने किया, पर कुछ विद्वानों के अनुसार उसका प्रयोग ब्रह्म-समाज के संस्थापक राजा राममोहन राय ने किया था। जो भी हो, हिन्दी में यह बंगला से आया और भारतीय भावना के अनुकूल होने के कारण शीघ्र ही घुल-मिल गया। इस प्रकार श्री गुलाबराय के अनुसार हिन्दी ने यह सूत्र बंगला के माध्यम से विदेश से अपनाया।

यह तो सत्य है कि इन तीन शब्दों का सकलित रूप में प्रयोग हिन्दी में आधुनिक काल में हुआ है, परन्तु इन तीन शब्दों का प्रयोग भारत में अलग-अलग बहुत पहले भी होता रहा था। वैदिक साहित्य में परमात्मा के लिए सत्, चित् और आनन्द विशेषणों का प्रयोग होता था। स्पष्टतः सत्य, शिव, सुन्दरम् इन तीनों गुणों के ही प्रतीक अथवा पर्याय हैं। शिव और सुन्दर का प्रयोग भारवि के 'किरातार्जुनीय' में भी मिलता है 'हित मनोहारि च दुर्लभ वच'। भगवान् कृष्ण ने भी गीता के सत्रहवें अध्याय में वाणी के तप की व्याख्या करते हुए जो कुछ कहा है, "अनुद्वेगकर वाक्यम् सत्य प्रियहित च यत्" अर्थात् हमारी वाणी सत्य, प्रिय, हितकर तथा अनुद्वेगकर हो, वह भी सत्य, सुन्दर और शिव की ओर संकेत करता है, क्योंकि प्रिय में सुन्दरम् का, हितकर में शिव का भाव आ जाता है। स्वयं साहित्य शब्द में भी इन तीनों गुणों का रूप समाहित है। हित तो प्रत्यक्ष है ही, सत्य और सुन्दर प्रच्छन्न हैं। काव्य का रस या आनन्द सुन्दरम् का रूपान्तर है और सौन्दर्य कभी सत्य से रहित नहीं हो सकता। सुमित्रानन्दन पन्त ने इसी तथ्य की ओर संकेत करते हुए लिखा है, "मुझे लगता है कि सत्य शिव में स्वयं निहित है। जिस प्रकार फूल में रूप-रंग हैं, फल में जीवनोपयोगी रस और फूल की परिणति फल में सत्य के नियमों द्वारा ही होती है, उसी प्रकार सुन्दरम् की परिणति शिव में सत्य द्वारा ही हो सकती है।" सारांश यह है कि इस सूत्र-वाक्य का आशिक रूप में प्रयोग तो प्राचीन काल में भी होता था, पर आज जिस रूप में उसका प्रयोग हो रहा है, वह भारत के लिए सर्वथा नवीन है।

साहित्य का सत्य—दार्शनिक जगत् का सत्य बुद्धि और आत्मा से सम्बन्ध रखता है, वैज्ञानिक का भौतिक पदार्थों से, तो साहित्य का सत्य हमारे भाव और कल्पना जगत् को आन्दोलित और परिष्कृत करता है। दार्शनिक और वैज्ञानिक तथ्य मात्र ग्रहण करते हैं, पर कवि उन तथ्यों के पीछे छिपे सौन्दर्य को अपनी संवेदनशीलता और कल्पना से ग्रहण कर उसे व्यापकता प्रदान करता है। प्रातःकालीन हवा पर चमकते ओसकण वैज्ञानिक के लिए हाइड्रोजन और ऑक्सीजन गैसों के विशेष अनुपात में मिश्रण के फल हैं, परन्तु कवि उनमें मोती की आभा, पुष्पों का शृंगार और

हो या नहीं, किन्तु जो कुछ उसने किया वह साधारणतया उसकी जाति के लोग करते हैं। इसी को ध्यान में रख अरस्तू ने सभाव्य सत्य को महत्त्व प्रदान किया और कहा कि कभी-कभी यह सभाव्य सत्य वास्तविक दैनिक सत्य से भी अधिक ग्राह्य होता है—

“ that never has happened, and never will happen, may be more true ”

इस प्रकार काव्य का सत्य वस्तु-सत्य से ऊँचा पर सभावना की सीमा के भीतर होता है—वह भावना, आदर्श और अनुभूति का सत्य होता है, वह शाश्वत और चिरन्तन होता है, कवि स्वानुभूत सत्य को ही प्रकट करने का प्रयत्न करता है। सत्य के प्रति उसकी यही ललक कवि का सबसे बड़ा सम्बल है।

सच्चे कलाकार की अनुभूति प्रत्यक्ष सत्य को ही नहीं अप्रत्यक्ष सत्य का भी स्पर्श करती है, उसका स्वप्न वर्तमान को ही नहीं अनागत को भी रूपरेखा में बाधता है और उसकी भावना यथार्थ को ही नहीं सभाव्य यथार्थ को भी मूर्तिमान करती है। अरस्तू ने आदर्श को ग्रहण करने की भी बात कही है—

“Not real, but a higher reality, what ought to be, not what is ”

समाज के सम्मुख इसी आदर्श की स्थापना कर, उसे देवत्व के पथ पर अग्रसर कर कवि अपना कर्तव्य पूरा करता है।

पाठक इस कवि-सत्य को आत्मा की आँखों से देखता है, प्राणों के कानों से सुनता है। उसे देखने के लिये रत्नाकर के शब्दों में मोर के पखों पर अंकित असत्य आँखें नहीं, हृदय की आँखें चाहिए। कविता चिर सत्य का प्रकाश है, विश्व के प्रत्येक क्षण और कण में उस अनन्त सत्य की आभा की दीप्ति विकसित होती रहती है। इसीलिए रवीन्द्र ने लिखा है, “मेरे गीतों के लोग मनमाना अर्थ लगाते हैं किन्तु उनका अंतिम अर्थ तुम्ही पर जाता है।”

साहित्य में शिवम् काव्य में शिव-तत्त्व के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। कुछ लोगों का कहना है कि साहित्य का सम्बन्ध जीवन से तो है, परन्तु कलाकार को अपनी कृति में सदाचार या नीति की प्रतिष्ठा कर उपदेशक या सुधारक नहीं बनना है। साहित्य में केवल वास्तविक जीवन का अंकन होना चाहिए। ‘कला कला के लिए’ मानने वाले, यथार्थवादी, अतिथयार्थवादी, प्रकृतवादी इसी मत के मानने वाले हैं और वे चाहते हैं कि चूँकि जीवन में निराशा, क्लेश, कुटा, पाप और जुगुप्सा का ही प्रधान्य है, अतः साहित्य में भी इन्हीं का चित्रण होना चाहिए। परन्तु जीवन में जहाँ निराशा है, वहाँ आशा भी है, सुख के साथ दुःख और पाप के साथ पुण्य की स्थिति को कोई अस्वीकार नहीं कर सकता यह ठीक है कि साहित्य को प्रचार या ह्दय उपदेश में वचना चाहिए, काव्य का हित केवल आर्थिक या भौतिक हित नहीं होता, वह उससे उदात्त होता है, परन्तु कोरा यथार्थ भी ग्राह्य नहीं हो सकता।

अपने बिचारों आदर्शों आदि का मूर्तीकरण मानते हैं। शुक्ल जी भी अन्तःसत्ता की उदात्त परिभाषा को ही सौन्दर्य की अनुभूति कहते हैं।

सी दर्य की श्रमियाँ नहीं की जा सकती क्योंकि सौन्दर्य एक है असंख्य है अमिन्न है। यद्यपि सौन्दर्य के अनुभव करने वाले अनेक हैं और रवि मेर के कारण वह किसी को अधिक सुन्दर तथा किसी को कम सुन्दर लग सकता है परन्तु उसकी महिमा किसी एक के कारण कम नहीं हो सकती।

‘सीतलता अब सुर्यधि की महिमा घई न मूर
वीनसबारी ज्यों तब सोरा जानि कपूर’

रवि बाबू ने रमणी सौन्दर्य को धाया सत्य और धाया स्वप्न कहा है। सौन्दर्य में आकर्षण होता है और उस आकर्षण के लिये दृष्टा की आवश्यकता होती है।

‘रघु रिम्झन हार यह के नयना रिम्झार’। अष्टवी कवि कामरिज ने भी कहा है ‘रमणी हम तुम्ह में बही पाते हैं जो तुम्हें देते हैं।

महादेवी बर्मा कितने सुन्दर छन्दों में लिखती हैं सत्य की प्राप्ति के लिये काव्य और कदाएँ जिस सौन्दर्य का सहारा लेते हैं वह जीवन की पूर्णतम अभिव्यक्ति पर आधारित हैं केवल बाह्य कपरेखा पर नहीं।

जीवन का जो स्पर्श विकास के लिये अव्यक्त है उसे पाने के उपरांत छोटा बड़ा लघु बृहद विषय आक्यक भयानक कुछ भी कसा जगत् से बहिष्कृत नहीं किया जा सकता। उनसे कमजोरी की बाहर बीसी बावनी में मुस्कराती हुई बिचावरी भाँति राम है पर अँधेरे के स्तर पर स्तर ओझकर विराट् बनी हुई काली रजनी भी कम सुन्दर नहीं। फूलों के बोझ से झुक ९ पड़ने वाली लता कोमल है पर अन्य नीचिमा की ओर विस्मित आलस सा ताकने वाला दूठ भी कम सुकुमार नहीं। अचिरम जन बाल से पुष्पी को कपा देने वाला बाबल ऊँचा है पर एक बूँद धाँसू के भार से लठ और कपित लृण भी कम उन्नत नहीं। मुसाब के रंग और लवणीय की कोमलता में ककाल छिपाये हुये कसायी कमनीय है पर झुर्रियों में जीवन का विज्ञान लिखे हुये बूढ़ भी कम आकर्षक नहीं। बाह्य जीवन की कठोरता सचर्य जल-पराजय सब मूसल बाँध है पर अतकाल की कल्पना स्वप्न भावना आदि भी कम अनमोल नहीं। यदि ताजमहल सुन्दर है तो अमरक पत्थरों वाले बिगलबली पर्वत-कुंज की भी अपनी विशिष्ट भव्यता है यदि पुष्पोद्यान मनोहर हैं तो दूठ और कटीली अकियों वाले बीड़वन की भी अपनी अद्भुत मोहकता और शक्ति है। ‘स्वप्नपुष्प’ की बेबसेना समधान में भी सौन्दर्य का अनुभव करती है।

वास्तविक सौन्दर्य वह है जो एक-सा रहते हुए भी बदलों की मित्य लचीलता की अनुभूति है।

‘झरौ-वाले यन्त्रलतामुपैसितदेव बग रमणीयताया

सत्यं, शिव सुन्दरम्

के अन्तर्गत कवि 'उदार चरिताना वसुधैव कुटुम्बकम्' की भावना का प्रसार करता है और कलाकार का हृदय विश्व-हृदय बन जाता है।

वस्तुतः एकान्त यथार्थवाद उतना ही दुर्बल है, जितना कोरा आदर्शवाद प्रभावहीन होता है। प्रथम हमे निराशावादी बनाता है, तो दूसरा आकाश-कुसुमों का आकाशी। अतः साहित्य में यथार्थवाद के साथ २ आदर्श के प्रति भी कलात्मक मकेत अवश्य होना चाहिए। हिन्दी साहित्य में शिव का तत्त्व सदा वर्तमान रहा है, हाँ उसके रूप बदलते रहे हैं—आदिकाल एवं रीतिकाल में वह उपदेशात्मक सूक्तियों के रूप में रहा, भक्तिकाल में वह पराकाष्ठा को प्राप्त हुआ, प्रसाद के काव्य में आनन्द-तत्त्व ही शिव-तत्त्व है, तो आधुनिक काव्य में शिव की प्रतिष्ठा वैयक्तिक आदर्शों की अभिव्यक्ति द्वारा की गई है। आज कवि की कामना अपने लिए ही सचित नहीं है, वह सम्पूर्ण मानवता का स्पर्श करती है

कामना-कली ले विश्व-प्यार।

करती रहती सौरभ प्रसार ॥

साहित्य में सुन्दरम् — कला का मूल आधार सौन्दर्य-बोध है और मनुष्य स्वभाव से सौन्दर्य का प्रेमी है। इसीलिए कला-कृतियाँ सदा से मनुष्य को लुभाती रही हैं। अब प्रश्न उठता है कि सौन्दर्य क्या है। आस्कार वाइल्ड के अनुसार जिस वस्तु के साथ हमारा कोई प्रयोजनगत सम्बन्ध न हो, वही सुन्दर है। पर सौन्दर्य की कोई सुनिश्चित परिभाषा देना अत्यन्त कठिन है, साथ ही प्रत्येक देश और प्रत्येक युग सौन्दर्य की व्याख्या अपने-अपने ढंग से करता रहा है। यदि भारत में श्यामल केश-राशि को सौन्दर्य का चिह्न समझा जाता है, तो पश्चिम में स्वर्णिम केशपाश सुन्दर समझा जाता है। हम यदि अजन रेखा युक्त कजरारी काली आँखों पर मुग्ध होते हैं, तो यूरोप के लोग समुद्र की गहराई और नीलिमा लिए नेत्रों को मोहक मानते हैं और उनमें डूबते हैं। कालिदास के युग में सौन्दर्य का जो मापदण्ड रहा, वह आज के काव्य में बदल गया है क्योंकि कलाकार की सौन्दर्य-सम्बन्धी मान्यताएँ परिवर्तित होती रहती हैं। कुछ लोग सौन्दर्य को वस्तुवादी मानते हैं, उनकी दृष्टि में बाह्य रेखाओं और रंगों का सामंजस्य ही सौन्दर्य की सृष्टि करता है। यही कारण है कि रुचि-वैभिन्न्य के फलस्वरूप सौन्दर्य का रूप बदलता रहता है। सुकरात, अरस्तू, ह्यूम, हर्बर्ट स्पेंसर आदि वस्तुवादी थे। ये सौन्दर्य को ऐसी गठन या रचना मानते हैं जो हमारे परम्परागत स्वभाव, रीति रिवाज, मनोभाव के द्वारा हमारी आत्मा को आनन्द एवं सन्तोष प्रदान करती है। वे वस्तु के सुन्दर होने के लिए उसमें अनुपात, सुखौलता, सामंजस्य आदि गुण आवश्यक मानते हैं।

इसके विपरीत कुछ लोग सौन्दर्य का अधिवास वस्तु में न मानकर दर्शक की दृष्टि में मानते हैं। ये लोग सौन्दर्य को विषयीगत कहते हैं। प्लेटो, प्लोटीनस, हीगेल, कौचे आदि व्यक्तिवादी हैं, ये सान्त्व में अनन्त के दर्शन करते हैं और सौन्दर्य को

कारण सत्य का प्रतीक है 'वीणा सुन्दरम्' का प्रतिनिधित्व करती है और पुस्तक सत्य और हित दोनों की साधिका है। अतः सरस्वती की यह परिकल्पना भी सत्य शिव सुन्दरम् के अर्थों और समन्वय की ओर संकेत करती है।

साहित्यकार सत्य और शिव की युगल मूर्ति को सौन्दर्य का स्वर्णारण्य पहना कर ही उसकी उपासना करता है। महादेवी बर्मा ने लिखा है 'काव्य में कला का उत्कर्ष एक ऐसे बिंदु तक पहुँच गया जहाँ से वह ज्ञान को भी सहायता दे सका क्योंकि सत्य काव्य का साध्य और सौन्दर्य उसका साधन है। वस्तुतः सत्य कर्तव्य एवं प्रकाश शिव बन जाता है और भावना से सम्बन्धित होकर सुन्दरम् के रूप में वर्तन देता है। अंग्रेजी कवि कीट्स ने भी सत्य और सुन्दर को एक माना है—

Beauty is truth Truth beauty
That is all ye know on earth
And all ye need to know

इस प्रकार सत्य शिव और सुन्दर निम्न निम्न स्तरों में एक दूसरे के अन्वय प्रत्येकता में एकता के रूप हैं। सत्य ज्ञान की प्रत्येकता में एकता है। शिव कर्म-क्षेत्र की प्रत्येकता में एकता का रूप है। सौन्दर्य भाव-क्षेत्र का सार्वभौमिक है। रसानुभूति के लिए जिस सतोद्युत की अपेक्षा रहती है उसमें न तो तमोगुण की निष्क्रियता रहती है और न रजोगुण की ही उत्तेजना। इसी प्रकार के सौन्दर्य की सृष्टि करना कवि का कर्म है। सौन्दर्य हास ही सत्य प्राण बनता है। अतः इन तीनों का अन्वयान्वित सर्वत्र है। इसी समन्वय को कविवर पद ने बड़े कलात्मक ढंग से निम्न शब्दों में कहा है—

वही प्रज्ञा का सत्य स्वयम्
हृदय में श्रुता प्रलय अपार
लोकनों में लावण्य अमृत
लोक सेवा में शिव प्रविकार

और रबीन्द्र की निम्न छक्ति उसका समर्पण करती है 'सुकुमार कला सत्य शिव और सुन्दर की ओर का प्रत्यक्ष दर्शन और इस साक्षात्कार में प्राप्त हुई सार्वभौमिक स्थिति का सुन्दर प्रतिपादन द्वारा सहज एवं सुचारु उद्धार है।

बिहारी की नायिका का भी सौंदर्य कुछ इसी प्रकार का है —

लिखन बैठि जाकी सबी गहि गहि गरब गरूर ।

भये न केते जगत के चतुर चितेरे क्रूर ॥

सच्चा सौंदर्य पाप वृत्ति की ओर नहीं जाता है और दूसरे को भी उस ओर जाने से रोकता है। कालिदास ने लिखा है—

‘यदुच्यते पार्वति पापवृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद्वच’

कुछ आचार्यों ने सौंदर्य की व्याख्या में उपयोगिता को महत्त्व दिया है। परन्तु महादेवी वर्मा कहती हैं ‘उपयोग की कला और सौंदर्य की कला को लेकर बहुत से विवाद सम्भव होते रहे परन्तु यह भेद मूलतः एक दूसरे से बहुत दूरी पर नहीं ठहरते उनकी दूरी हमारे विकास-क्रम से बनी है, कुछ उनकी तात्त्विक भिन्नता से नहीं।’

सच्चा प्रेमी प्रेमास्पद को पाना नहीं चाहता है वरन् अपने को उसमें खो देना चाहता है। रवीन्द्र बाबू ने कहा है कि जल में उछलने वाली मछली का सौंदर्य निरपेक्षदृष्टि ही देख सकता है, उसको पकड़ने की कामना करने वाला मछुआ नहीं। परन्तु निरपेक्ष दृष्टि बड़ी साधना से ही आ सकती है। सुन्दर वस्तु में रमणीयता प्रत्येक अवस्था में रहती है। जिस वस्तु के प्रत्यक्ष ज्ञान व भावना से तदाकार परिणति जितनी ही अधिक होगी उतनी ही वह वस्तु हमारे लिये सुन्दर कही जायेगी।

काव्य में वैयक्तिक और आंतरिक सौंदर्य दोनों आवश्यक हैं क्योंकि ‘रूप रेख गुण जाति जुगुत विन निरालम्ब मन चकृत धावै’। वैयक्तिक सौंदर्य का आश्रय लेकर सम्पूर्ण मानवीय सौंदर्य से भी परे उस परम सौंदर्य की ओर अग्रसर होना चाहिये। जहाँ से ससृति के तट पर बिखरा सम्पूर्ण सौंदर्य जन्म एवं विकास पाता है, वही दिव्य एवं चिरतन सौंदर्य की प्रकाश रेखा उद्भूत होगी और कला की शाश्वत ज्योति के दर्शन होंगे। सौंदर्य की यही प्रकाश-रेखा सम्पूर्ण कला की जननी है।

जो सौंदर्य ससार की प्रत्येक वस्तु में अन्तर्लून है, सूक्ष्म रूप से व्याप्त है, उसका प्रकाशन अपनी व्यवितगत अनुभूति से करना तथा ससीम के भीतर से उस महान् असीम की ओर अग्रसर होने का आत्मिक सत्य खोजना ही काव्य है।

सत्य सुन्दर शिव का समन्वय—वस्तुतः सत्य सुन्दर और शिव में अभेद है। आनन्द की प्राप्ति के लिए सौंदर्य, ज्ञान-पिपासा की तृप्ति के लिए शिव की आवश्यकता है। इनमें से एक के भी अभाव में साहित्य अर्थहीन हो जाता है। सत्य और शिव का समन्वय करते हुए रवीन्द्र ने आचार्य क्षितिमोहन सेन द्वारा लिखित ‘दादू’ नामक बंगाली ग्रन्थ की भूमिका में लिखा है, ‘सत्य की पूजा सौंदर्य में है, विष्णु की पूजा नारद की वीणा में है।’ विष्णु सत्य के साथ शिव भी है, अतः तीनों का समन्वय हो जाता है।

हमारे यहाँ साहित्य और कला की अधिष्ठात्री देवी हसवाहिनी सरस्वती का ध्यान वीणा-पुस्तक-धारिणी के रूप में किया जाता है। इस नीर-क्षीर विवेकी होने के

छन्दों के प्रयोग का सुझाव दिया और हीरेस ने कहा 'विषय को अनेकविधता प्रदान करना बसपरी को बग में तथा बम्बराह को बल-तरंगों पर बिबित करना है।

अन्य पारिभाषिक शब्दों के समान 'शैली' शब्द भी विबाध एवं अनेकार्थता का शिष्य रहा है। साधारणतः शैली का अर्थ लिया जाता है—अभिव्यक्ति का प्रकार या शिल्प (technique of expression) उसे काव्य का बाह्य पक्ष मानते हुए संस्कृत साहित्याचार्यों ने उसके अनेक उपकरण माने हैं—शब्द बान्य भुम वृत्तियाँ रीतियाँ अलंकार पद-विन्यास छंद शब्द-सक्ति आदि और उन सब का विस्तृत विवेचन किया है। संस्कृत आचार्यों की दृष्टि काव्य का विवेचन करते समय प्रायः काव्य के बहिर्गम पर एही की काव्य-सृजन करते समय कवि की मानसिक प्रक्रिया का विवेचन उन्होंने प्रायः कम किया है। यही कारण है कि उनके विवेचन में मनोवैज्ञानिक विश्लेषण का अभाव है। शैली सम्बन्धी विवेचन के सम्बन्ध में भी यह बात सत्य है। उनका मत है कि शैली के विभिन्न उपकरणों—शब्द-व्यय रीति अलंकारों आदि का कुशल प्रयोग करके कोई भी रचनाकार अपनी रचना को उत्कृष्ट बना सकता है जिस कवि की अभिव्यक्ति वितनी संक्षिप्त और सम्यक (precise) होगी वह उतना ही बड़ा शैलीकार होगा और उसकी रचना का प्रभाव 'सतसैया के बोहरे क्यों नाविक के तीर' की तरह पाठक-मन पर अधिक गहरा और व्यापक होगा। इसी बाह्य दृष्टि के कारण उन्होंने शैली का विभाजन गुणों के आधार पर किया—शब्द और अर्थ के बस-बस गुण माने उनका आधार शब्दों की बनावट या बर्ण रचना माना। अर्थ विन्यास को उन्होंने वृत्ति कहा और उनको गुणों के साथ जोड़ा। गुणों के आधार पर ही वाक्य-रचना की तीन रीतियाँ—बैचर्मी पाँचाली और गौड़ी मानी। अलंकारों को उन्होंने शैली के उपकारक अर्थ माना और कहा कि इनकी भरमार नहीं होनी चाहिए, यद्यपि मानह जैसे देते अलंकारवादी भी वे जो काव्य की आत्मा अलंकार ही मानते थे। सारांश यह है कि संस्कृत काव्य-शास्त्र में शैली का विवेचन प्रायः बहिर्गम दृष्टि से ही हुआ। (रीति और व्यंगि के विवेचन में कहीं-कहीं उसके अन्तर्गम का भी विवेचन हुआ है।)

पश्चिम में भी शैली के बाह्य पक्ष का विवेचन न हुआ हो ऐसा नहीं। अंत में उस पर अधिक बल दिया गया और कहा गया कि वही रचना उत्तम है जिसमें विचार कम की प्रसारणशीलता में व्याख्या की जाय (lucid exposition of a sequence of ideas)। यूरोप के अलंकारवाधियों (rhetoricians) ने भी शैली के अलंकरण होने पर बल देकर उसके बाह्य पक्ष पर ही ध्यान दिया। निम्नलिखित मते का यह अक्षर्य देखिए—

"The notion that style is applied ornament had its origin, no doubt in the tradition of the schools of rhetoric in Europe."

हीरेस ने कुरात शब्द-बोझना पर सर्वाधिक बल दिया और कवियों को परामर्श देते हुआ कहा 'उन्ने होने में अस्पष्ट न हो जाओ स्पष्टता के प्रयास में बलहीन न

शैली और व्यक्तित्व

१. कला-कृति और आगिक अन्विति
२. शैली शब्द के विभिन्न अर्थ
३. शैली का वहिरग विवेचन
४. शैली विचारों का परिधान
५. शैली ही व्यक्तित्व है
६. शैली और लेखक की दृष्टि
७. शैली और विषयपरक साहित्य
८. शैली का लक्ष्य और उसके उपकरण
९. नई कविता के सदर्भ में शैली की वैयक्तिकता का प्रश्न
१०. उपसंहार

कला और काव्य स्वतःपूर्ण वस्तुएँ हैं, उनका विश्लेषण करना उनके सौन्दर्य को नष्ट करना है। अरस्तू, होरेस आदि पाश्चात्य काव्याचार्यों ने इसीलिए आगिक अन्विति (organic unity) के सिद्धान्त पर बल दिया, और संस्कृत आचार्यों राजशेखर आदि ने काव्य-पुरुष रूपक की परिकल्पना की और रस को अखण्ड माना। तथापि शास्त्रीय विवेचन और विश्लेषण के लिए शास्त्राचार्यों ने काव्य के बाह्य और आन्तरिक, भाव-पक्ष और कला-पक्ष माने तथा उसके विभिन्न तत्वों की परिगणना करते हुए बुद्धि, कल्पना, भाव, शैली आदि नाम गिनाए। ऐसा करते हुए कहा गया कि काव्य के लिए दो वस्तुएँ आवश्यक हैं—वस्तु और उसकी अभिव्यक्ति का प्रकार या ढंग। वस्तु की अभिव्यक्ति के प्रकार और ढंग को ही 'शैली' कहा गया। शैली और वस्तु का परस्पर सम्बन्ध बताते हुए कुछ लोगो ने शैली को विचारों का परिधान कहा तो कुछ ने विचार और शैली का सम्बन्ध इतना घनिष्ठ माना जितना शरीर और चमड़ी का, परिधान तो उतारा भी जा सकता है, पर चमड़ी को शरीर से अलग नहीं किया जा सकता। हम इस सम्बन्ध को किन्हीं शब्दों में व्यक्त करें, इतना सत्य है कि ये दोनों अभिन्न हैं, वस्तु का प्रकार, विषय और स्वभाव ही शैली को जन्म देता है। इसीलिए अरस्तू ने विभिन्न विषयों के लिए विविध काव्य-रूपों एवं

स्वरूप ही मिसता *Nature in tooth and claw* के दर्शन नहीं होते। प्रसार प्रकृति से सौम्य और शांत वे उनका व्यक्तित्व सामर की गहराई और हिमात्म की बिगड़ता लिए या अतः उनके साहित्य में भी हम उनके हृदय की बिघासता और उदात्तता जीवन के प्रति स्वस्थ भोगवादी दृष्टि और सौम्य शांत यांसीय के दर्शन होते हैं। निराला का व्यक्तित्व दुर्भवे पौरुषयुक्त एवं बट्टान की तरह अक्षिण और बिद्रोहपूर्ण या अतः उनके काव्य में हमें सबब एक प्रकार की पक्षता दुर्धर्मता और बिद्रोह भावना मिलेगी। महादेवी का व्यक्तित्व बेवना और व्यापा के ताने-बानोसे बुना व्यक्तित्व है अतः उनका काव्य घातुघातों से बीना काव्य है। 'खैसी ही व्यक्ति है' इस कथन में खैसी का अर्थ हुआ वे तरह जो लेखक की कृति को पहचानने में हमारी सहायता करते हैं।

Whatever goes to make a man's writing recognizable is included in his style.

यह उक्ति भाव प्रवेष्टा के लिए प्रयुक्त होती है और यह समझा जाता है कि यदि कोई लेखक अपनी कृति द्वारा सबबा और सर्वत्र पहचान लिया जाता है तो यह उसका बड़ा भारी गुण है। पर क्या यह सब समझ है? और यदि संभव नहीं है तो क्या इस गुण का अभाव किसी भी प्रकार लेखक के लिए बाधक या उसकी निम्नता का कारण है।

प्रथम तो यह संभव नहीं कि हम लेखक को सब उसकी खैसी के कारण सर्वत्र पहचान ही लें। वह काव्य-गुण जिसके लिए एक कवि विख्यात है दूसरे में भी हो सकता है और इस कारण हम अपने निष्कर्षों में गलत हो सकते हैं। रसमीन का निम्न बोधा—

अभिध हसाहुन सब धरे स्वेत स्याम रतनार ।

जियत मरत नुकि नुकि परत बैहि बिततत इकबार ॥

बहुत दिनों तक बिहारी का बोधा समझा जाता रहा। इसी आधार पर आम आलोचक प्राचीन कालों में लोपक या प्रक्षिप्त वंश लोभने की श्रेष्ठा करते हैं पर वस्तुतः इसे सबकी निम्नांश कसीटी मानना उचित नहीं।

वस्तुतः खैसी का सम्बन्ध लेखक के व्यक्तित्व के साथ-साथ अन्य बहुत सी बातों से भी है। उदाहरण के लिए विषय और खैसी का परस्पर परस्पर अनिष्ट सम्बन्ध है। यदि विषय गंभीर हुआ तो खैसी का गंभीर होना भी स्वाभाविक है। वस्तु सबसे अधिक महत्व वस्तु या विषय के प्रति लेखक की दृष्टि का ही है। निश्चित्य मरे मे तो इसी आधार पर खैसी की व्याख्या की है

'Style is the writer's own way of thinking or seeing.'

यह खैसी का स्रोत मूल भाव (original emotion) में मानने है जो तीव्र एवं निर्धारमक होता है। जब कवि की अनुभूति एवं दृष्टि विविध होती तो उनकी

हो जाओ। उड़ान के पीछे बृहच्छब्दस्फीत न हो जाओ, सादगी का गौरव प्राप्त करने में नीरस न बन जाओ।" आज भी यदि कुछ लोग शैली का अर्थ वागाडम्बर और कृत्रिम अलकरण मानते हैं, तो यह अलकारवादियों का ही प्रभाव है—

'Style is fine writing, a miserable procession of knock-kneed, broken winded metaphors with a cruel cartload of ponderous, unmeaning polysyllables dragging behind them'

उनकी दृष्टि में उत्तम रचना की विशिष्टता है रूपको का प्रयोग। यह ठीक है कि रचनागत कुछ विषयों का परिपालन आवश्यक है हमें अपने वक्तव्य में अस्पष्ट नहीं होना चाहिए, व्याकरण की दृष्टि से शुद्ध लिखना चाहिए और व्याकरण दोषों (solecisms) का बहिष्कार करना चाहिए, पर वस्तुतः शैली का जितना सम्बन्ध लेखक के अन्तस् से है, उतना भाषा अलकार या छन्द से नहीं।

लाडें चेस्टरटन ने शैली को विचारों का परिधान कहा है। उनके इस कथन का यही अभिप्राय है कि जैसे लेखक के विचार होंगे, वैसी ही उसकी शैली होगी और चूँकि व्यक्ति के विचारों का सम्बन्ध उसके व्यक्तित्व से है, अतः व्यक्ति और शैली का भी परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध हुआ। कदाचित् इसी बात को दृष्टि में रखकर यूरोपीय विद्वान् वफन ने कहा था, "Style is the man" यहाँ शैली का अर्थ है अभिव्यजना की वह व्यक्तित्वगत विशिष्टता जिसे देख हम तुरन्त कह उठते हैं कि ये पक्तियाँ अमुक लेखक की हैं। अभिव्यक्ति के प्रकार को ही देखकर हम लेखक के व्यक्तित्व का अनुमान लगा लेते हैं। प्रायः यह समझा जाता है कि शान्त, सात्त्विक एवं गम्भीर विचारों वाले लेखक की शैली में भी सयम और गम्भीरता होगी तथा जिस व्यक्ति का स्वभाव विलासी और चंचल है, उसकी शैली भी वागाडम्बरयुक्त एवं अश्लीलतापूर्ण होगी। इस मान्यता के समर्थन में अनेक उदाहरण भी प्रस्तुत किये जा सकते हैं—सूर का व्यक्तित्व तुलसी से भिन्न था, अतः उनके काव्य में भी भेद पाया जाता है। तुलसी भक्त थे, समाज के प्रति जागरूक लोकनायक थे, अतः उनके काव्य में सत, भवत, सुधारक और लोकनायक की दृष्टि मिलती है। वह अध्ययनशील विद्वान् थे, अतः उनके काव्य में विविध काव्य-रूपों, काव्य शैलियों और विविध प्रकार के छन्दों का प्रयोग मिलता है, जबकि सूर प्रधानतः भक्त थे, कीर्तनकार थे, अतः उनके काव्य में केवल निश्छल भक्ति, कृष्ण की लीलाओं का मधुर गान और राग-रागिनियों में निबद्ध काव्य उपलब्ध होता है। इसी प्रकार कहा जाता है कि शुक्ल जी का व्यक्तित्व उनके निबन्धों और समीक्षात्मक लेखों में स्पष्ट भाकता है। वह स्वभाव से गम्भीर थे, उनका व्यक्तित्व प्रभावशाली था, अतः उनके निबन्धों में भी चटपटापन, हल्कापन नहीं और उनकी उक्तियाँ इस आत्मविश्वास के साथ कही गई हैं कि साधारण पाठकों को उनके सम्मुख नतमस्तक होना पड़ता है। इसी सिद्धान्त को आधुनिक कवियों पन्त, प्रसाद, निराला और महादेवी के काव्य पर भी लागू किया जाता है— पन्त कोमल-हृदय, मसूण कल्पनाओं के कवि हैं अतः उनके काव्य में प्रकृति का कोमल

ठीक नहीं। विषय-परक साहित्य में भी धीसी की वैयक्तिकता हो सकती है बल्कि मिडिल्टन मरे के अनुसार तो यह प्रचलन होने के कारण और भी प्रबल होती है।

By concealing himself the objective writer is a giant "

उनका तर्क यह है जो ठीक भी है कि वस्तु-परक लेखक की रचना का प्रत्येक घंम—कथानक पात्र बटमाएँ आदि उसी के हृदय की तो उपज होती है। उन सबकी योजना और अभिव्यञ्जना में उसकी व्यक्तिगतता अवश्य झलकेगी। अतः साहित्यकार के लिए चाहे वह विषय-परक हो चाहे आत्म परक अपने व्यक्तित्व को छिपाना असंभव है।

"It is impossible to be an impersonal artist in literature if you are an artist at all"

निर्व्यक्तिता तो केवल कार्यालय की दस्तावेजों या समाचार-पत्रों में ही पाई जा सकती है।

धीसी का लक्ष्य और उसके उपकरण—धीसी की मुख्य समस्या यह है कि लेखक अपने माँहों को किस प्रकार पाठक तक इस तरह संप्रेषित करे कि पाठक उस भाव को धीसी की तरह अनुभव करने लगे भाषा को इस तरह बाले कि उसकी अनुभूति ईमानदारी से प्रकट हो जाय ? कुछ लोग उपयुक्त शब्द-व्ययन को इसका साधन मानते हैं। परन्तु जब तक शब्दों का संबंध भाव की आत्मा से न होगा जब तक शब्द भावोदक के शब्दों में स्वतः उद्भूत न होंगे तब तक केवल भाषा के बाह्य संस्कार से काम न चलेगा। यदि धीसी को प्रसिद्धि बनना है तो केवल ऊपरी चमक-चमक सप्रवास पावित्र या शब्दों की सतह पर चढ़ाने से काम न चलेगा। इसी प्रकार यदि अलंकारों का प्रयोग केवल चमत्कार-प्रदर्शन के लिए है तो वे कविता-कामिनी के लिए भार हो जाएंगे। वे यदि भाग्यिक उत्साह या भावावेश के क्षणों में कवि की आत्मा से स्वतः उद्भूत होते हैं तभी काव्य के लिये सौम्य बर्कहोने हैं क्योंकि तब वे काव्य के अमिन्न घन होते हैं ऊपर से जोड़े हुए नहीं उनका आधार मनोवैज्ञानिक होता है।

It is no more ornamental than a man's Christian name
Try to be precise and you are bound to be metaphorical."

इसके विपरीत यदि वे अभिव्यक्ति के अमिन्न और स्वाभाविक घन नहीं होते तो आवश्यक होने। अतः शब्द-व्ययन असकार पर रचना कुछ रीति आदि धीसी के अमिन्न घन नहीं है शायी उन पर निर्भर नहीं होती यह ठीक है कि इनसे वह पूर्णता की प्राप्ति होती है।

कुछ लोग संगीतमयता और चित्रमयता को धीसी के आवश्यक उपकरण मानते हैं परन्तु यदि वे पुण स्वाभाविक रूप में तथा बिना मूल भाव की व्याप्ति पहुँचाते हैं तब तो अमिन्नवर्णीय है पर यदि केवल संगीतमयता या चित्रमयता लाने के लिए मनीषपूर्ण और चित्रात्मक शब्दावली का प्रयोग किया जाता है तो वह कला के

शैली भी विशिष्ट होगी। वस्तुतः दृष्टि की व्यक्तिकता ही शैली में वैयक्तिकता लाएगी। शैली में सच्ची वैयक्तिकता की कसौटी ही यह है कि पाठक यह अनुभव करे कि जिस भाव को लेखक प्रेषित करना चाहता था, वह उस शैली के अतिरिक्त अन्य किसी प्रकार उतनी प्रभविष्णुता के साथ व्यक्त ही नहीं किया जा सकता था। अतः शैली के वैयक्तिक होने का कारण ही यह है कि वह वैयक्तिक भावना और अनुभूति की अभिव्यजना होती है,

“A style must be individual, because it is the expression of an individual mode of feeling”

यदि किसी लेखक की शैली अन्य शैलियों से भिन्न एवं विशिष्ट है, तो उसका कारण यही है कि उसकी अनुभूति सामान्य अनुभूति से विचित्र अथवा उसके भाव सामान्य मानव-अनुभवों के क्षेत्र से बाहर के भाव हैं। कभी कभी लेखक जान बूझकर भी अपनी शैली में विचित्रता, चमत्कार, असाधारणता लाता है और इसका कारण यह नहीं कि उसकी अनुभूति असामान्य है, बल्कि वह मौलिकता और पांडित्य प्रदर्शन, मिथ्याहंकार द्वारा पाठकों को चमत्कृत करने आदि के उद्देश्य से अपनी भाषा-शैली में वैचित्र्य लाता है, भावावेश की कमी को शैली-वैचित्र्य द्वारा पूरी करता है। जब कभी अनुभूति एवं भाषा का परस्पर स्वस्थ सम्बन्ध टूट जाता है, तब भी लेखक शैली में कृत्रिम शक्ति लाने के लिए ऐसी भाषा का प्रयोग करता है जो विचित्र और असामान्य होती है। पुरानी आदत और अभ्यास उसे इस कार्य में सहायता देते हैं। फल यह होता है कि भावावेग के अभाव एवं सच्ची तीव्र अनुभूति की कमी होते हुए भी कवि की शैली उदात्त एवं वैयक्तिक प्रतीत होती है, पर शीघ्र ही उसकी शक्तिहीनता का पता चल जाता है। उसके द्वारा प्रयुक्त पद-योजना का खोखलापन एवं स्फीति शीघ्र ही प्रकट हो जाते हैं क्योंकि शिल्प ही महत्त्वपूर्ण हो जाता है, कवि आत्मा की ओर से उदासीन हो जाता है, उसकी रचना में जीवन्त आवेग और तज्जन्य रस समाप्त हो जाता है।

“ far from being the work of inspiration it appears flabby and lifeless ” it has a sort of vitality, but it is the vitality of a weed or a mushroom, a vitality that we cannot call precisely spurious, but which we certainly cannot call real ”

इस प्रकार की वैयक्तिकता भ्रूषी है अतः त्याज्य है सच्ची शैलीगत वैयक्तिकता तो वह है जिसकी अनिवार्यता हम स्वीकार करें, यह अनुभव करें कि उसके बिना बात को प्रभावशाली ढंग से व्यक्त ही नहीं किया जा सकता था।

कतिपय लोगों का मत है कि शैली की वैयक्तिकता केवल गीति-काव्य में ही देखी जा सकती है क्योंकि उसमें आत्म-निवेदन सीधा और प्रत्यक्ष होता है, परन्तु यह

निम्नोक्त है। पर आलोचक का यह कर्तव्य है कि वह तथ्य का पूर्वाग्रह विहीन होकर पता लगाए और सत्य से अवगत होकर ही किसी की कुराह करे। भाषा की सक्ति प्रयोग के साथ कम होती जाती है उसकी सघटा और पाठक के मन को प्रभावित करने की शक्ति कमजोर भूत होती जाती है अतः कवि और लेखक सदा भाषा के साथ प्रयोग करते हैं नए प्रयोगों द्वारा उसकी शक्ति का विकास करते हैं और यह पूर्णतः स्वाभाविक है। अतः नए प्रयोगों से भयकना न तो बांझनीय ही है और न स्वाभाविक ही। परन्तु ये प्रयोग और सीसीयत वैयक्तिकता केवल आत्मवैयक्तिक न हो जाय। कवि सामाजिक प्राणी है, समाज में रहता है और भले ही वह यह कहे कि स्वतन्त्र सुताय लिखता है कविता समाज के बाहर नहीं भी सकती अतः उसकी अभिव्यञ्जना वैयक्तिक होते हुए भी ऐसी होनी चाहिए कि वह सबको अपनी अनुभूति का सान्निध्य बना सके।

छोटे से छोटा लेखक भी अपनी वैयक्तिकता को असुल बनाए रखना चाहता है। रत्नाकर की गोपिबों की तरह 'बू बटा बिर्लै बू ब बिबस बिबारी की' लेखक भी नहीं चाहता कि उसकी वैयक्तिकता नष्ट हो पर वह वैयक्तिकता सभी रख सकती है जब उसकी भावना अनुभूति और इन दोनों को व्यक्त करने वाली अभिव्यञ्जना पद्धति ऐसी हो।

that he thinks what he thinks he thinks, that his words mean what he thinks they mean."

लिए घातक है और ऐसे कलाकार की तुलना उस कुत्ते से की जा सकती है जो छाया के टुकड़े के लिए असली रोटी को खो देता है। अतः शैली में सक्षिप्तता हो और उसे देख पाठक को ऐसा लगे जैसे कि रचना लेखक के मस्तिष्क से सीधी उद्भूत हुई है। यदि वह वर्ण्य विषय का साकार विम्ब अंकित कर दे और पाठक के मन में वही भाव उत्पन्न कर दे जो लेखक के मन में काव्य-रचना के समय था, तो यही उसकी सफलता है। सारांश यह है कि प्रत्यक्षीकरण की शक्ति (power of visualisation) ही शैली का सबसे बड़ा गुण है। इसके लिये यह आवश्यक नहीं कि वह व्योरेवार वर्णन करे, प्रभावपूर्ण सकेत शैली से भी वह यह कार्य कर सकता है।

“ to record some salient feature of what he has seen, which will recreate in the mind of his reader something akin to his own vivid emotional impression ”

नई कविता के समर्थक अनुभूति की वैयक्तिकता के नाम पर वैयक्तिक अभिव्यञ्जना का नारा बुलन्द करते रहते हैं और कहते हैं कि साधारणीकरण आज की कविता का न तो लक्ष्य है और न उसकी सफलता की कसौटी। उनका मत है कि आज के बौद्धिक, कुण्ठाग्रस्त युग में कवि की अनुभूति अपनी निजी होती है, अतः उस की अभिव्यञ्जना भी वह निजी ढंग से करता है, अतः वह यदि दूसरों की समझ में न आय तो इसमें कवि का दोष नहीं। कवि दूसरों को अपनी बात समझाने के लिए नहीं लिखता, वह तो अभिव्यक्ति की अदम्य अकांक्षा के बशीभूत होकर लिखता है— अतः लेखक को पाठक के स्तर तक नीचे उतरना नहीं है, पाठक को ही लेखक के स्तर तक ऊँचा उठना चाहिए। उनका दूसरा तर्क यह है कि आज के आस्थाहीन जीवन में व्यक्ति का व्यक्तित्व खण्डित है अतः वह खण्डित अनुभूतियों को अभिव्यक्त करता है। परिणामतः उसकी अभिव्यञ्जना भी खंडित विम्बों, अशुद्ध वाक्यों और शब्दों से युक्त होती है और चूँकि शैली का सम्बन्ध मूल भाव या अनुभूति से होता है, अतः यह सब ठीक ही है।

यह सत्य है कि प्रायः साहित्य की नई धारा को समझने में समय लगता है और प्राचीनतावादी प्रत्येक नए आन्दोलन को पहले उपेक्षा और तदुपरान्त विद्रोह भाव से देखते हैं, उसकी कुत्सा करते हैं। हमें अधिक धैर्य और सहानुभूति से काम लेना चाहिए, प्रत्येक नवीनता को प्रलाप, भटकन, वैचित्र्य लाने का झूठा प्रयास या झूठी मौलिकता लाने का प्रयत्न न मानकर उसे समझने की चेष्टा करनी चाहिए।

“To dismiss a style simply because it is unfamiliar is unpardonable ”

यदि नई शैली के पीछे भाव का अन्तर्वर्ग नहीं है, उसके द्वारा विवश होकर नहीं केवल वैचित्र्य लाने के लिए नयापन लाने की चेष्टा की गई है, तब तो वह

कजामियां ने भी उसे खीली मात्र न मानकर एक विचार धारा कहा—

Realism in art is not a method but a tendency "

सारांश यह है कि यथार्थवादी साहित्यकार उसे कहा गया जो मानव-जीवन एवं समाज का सम्पूर्ण वास्तविक चित्र तटस्थ दृष्टि से उपस्थित करता है अपने विषय कास्पनिक संसार से न भेकर वास्तविक जगत् से सेता है और अपने चित्रण में भावुकता को बाधक नहीं होने देता। इमर्सन ने यथार्थ को दृष्टि में रखते हुए ही कथावस्तु के स्वरूप में कहा 'मुझे महान् दूरस्थ और कास्पनिक नहीं चाहिए, मैं साधारण का प्रतिपन करता हूँ मैं सुपरिचित और निम्न के चरित्रों में बैठता हूँ। इस प्रकार यथार्थवादी रचना बरातल पर बरातल के लिए होती है वह न तो बायबी होती है और न उसमें आकाश-कुसुम बिभाये जाते हैं। स्वनिम स्वप्न उसके लिए विरोधीम तत्त्व हैं। वह संसार की कमुप-कानिमा पर प्रम्य भावरण नहीं डालता। वह स्वप्न-दृष्टा नहीं होता वह तो वर्तमान की वास्तविकता का चित्रकार होता है।

प्रकृतिवाद—प्रकृतिवाद यथार्थवाद की ही एक शाखा मानी गई है जिसमें साहित्यकार की दृष्टि अधिक् संकुचित और सकीर्ण हो जाती है जहाँ पहुँचकर वह केवल समाज के पिनीन और ज्वल्य स्वरूप को ही देखता है, उस समाज का चित्र प्रस्तुत करता है जहाँ केवल मन्दगी तथा अहर् है जिसमें पलने वाला मनुष्य बासनाओं का पुत्र है बर्बर धारिम नृतियों से अनुसाधित है व्यभिचार, हत्या, बलात्कार आदि नाटकीय दृष्टो में सीन रहता है। प्रकृतिवादी कृतियां भुन तथा समाज के उस सीमित परिवेस का चित्रण करती हैं जिसने मनुष्य की इतना धनीतिक पतित और उच्छृंखल बना दिया है। वह केवल सतही वास्तविकता का चित्रण करता है। इसकी दृष्टि में केवल घोष्य घनाचार, पतन और पराजय की दृष्टिवा ही मुजर हैं उसकी कसा कँपरे की कसा है जिसमें जुगाव नहीं होता बल्कि वह तो डूढ़ डूढ़ कर गम्भी और विनीती बीखो का विरोध रूप से बधि से भेकर व्योरेवार बर्चन करता है ऐति रियाजों और सम सामाजिक बटमाओ मन्म व्यक्तियों का विस्तारपूर्वक उल्लेख करता है अपने चित्रों को अधिक वस्तुनिष्ठ बनाने के लिए तरह-तरह के चित्र प्रयोग करता है—स्वानीय बोली मन्दी मालिमा पारिभाषिक अस्थायी डायरी पत्र समाचार-पत्रों के कटिंग आदि का प्रयोग करता है। ऐसा साहित्य पासमेटी साहित्य बन जाता है क्योंकि उसका रचविठा पूर्ण सत्य का नहीं हैलता। प्रमाथेयर और बीना आदि इन्ही सीमाओं में बन्दी रह। उनके पास ऐसे नहीं वा परिस्थितियों में समर्प करते हुए, उनसे प्रभावित होने हुए स्वतः ही परिस्थितियों को प्रभावित कर नब रूप वा निर्माण कर पाते प्रतिनामी तत्त्वों को नष्ट कर प्रकृतिशील तथा भुनन भुजन में सहायक तत्त्वों को प्रविष्टा कर पाते। इन्होंने सतह क पीछे भसमे नाम अधिक् गहरे संघर्ष वा नाधारनार नहीं दिया। वे केवल सोचन घनाचार और पतन वा ही बर्चन कर सके उन उपप्रेरक और घाये घाने के लिए धानुर दालिओ वा इच्छा नहीं पहुँचान पाये जो

यथार्थवाद और आदर्शवाद

- १ भूमिका
- २ यथार्थवाद
३. प्रकृतिवाद
- ४ अन्तश्चेतनावदी यथार्थवाद
५. समाजवादी यथार्थवाद
- ६ आदर्शवाद
७. यथार्थ और रोमान्स
८. सच्चा यथार्थवाद
- ९ उपसंहार

कलाकार जीवन को दो प्रकार से चित्रित करता है—एक में वह ससार को जैसा देखता है, वैसा ही चित्रित करता है, दूसरे में वह अपने चतुर्दिक जगत् को मनोनुकूल बनाने के लिए अपनी कल्पना, अपने आदर्शों और अपनी धारणाओं का प्रयोग करते हुए उसे उनके आधार पर अंकित करता है। प्रथम प्रकार को यथार्थवाद तथा दूसरे को आदर्शवाद कहते हैं।

यथार्थवाद—यथार्थवादी आन्दोलन की परम्परा यूरोप में उन्नीसवीं शताब्दी में आरम्भ हुई जब कि चार्ल्स डिकिन्स, बालज़क, फ्लावेयर, ज़ोला आदि ने अपने समय के समाज, राजनीति, अर्थ-व्यवस्था अर्थात् समूचे परिवेश को बड़ी ईमानदारी तथा सफाई के साथ मूर्त किया। उनकी कृतियाँ उनके युग की समाज-व्यवस्था पर कठोर प्रश्न-चिह्न वन गईं। बालज़क ने शोषण तथा अनैतिकता को प्रश्रय देने वाली पूँजीवादी समाज-व्यवस्था में घुट-घुट कर जीने वालों को हमारे समक्ष मूर्तिमान कर दिया जिससे उसकी कृतियों में उसके युग का सच्चा और साफ चित्र झलकने लगा, युग-सत्य अपने विराट और व्यापक रूप में सम्पूर्ण सजीवता के साथ मूर्तिमान हो उठा—फ्रांस के गावों में चलने वाला वर्ग-संघर्ष अपनी सारी भयानकता और कटुता को लिए उसके उपन्यासों में मूर्त हो उठा। बालज़क आदि कलाकारों की इस वस्तु-मुखी दृष्टि की इस अद्भुत तटस्थता को देखकर ही यथार्थवाद का मूल लक्षण यह वस्तुमुखी तटस्थता माना जाने लगा। जार्ज ल्यूकस ने कहा—

“It is a condition *sin qua non* of great realism that the author must honestly record without fear or favour everything he sees around him”

फ़ासट ने लिखा था 'मानव चिन्तन की तमाम प्रक्रियाओं या मानव मन के तमाम परिवर्तनों की कुली मातृ रति प्रणय या मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के दास्त्रामार में प्रणियों की दुर्जय सेवा में से किसी प्रणय में सोयी जा सकती है इस तरह के निरे धात्मगत कारणों से हम प्रक्रियाओं और परिवर्तनों की व्याख्या नहीं की जा सकती।' उनकी माय्यता है जो उचित भी है कि ये धर्मस्थितमावासी व्यक्ति को उसकी संप्रदाय में एक सामाजिक प्राणी के रूप में नहीं देख पाये।

समाजवादी यथार्थवाद—समाजवादी—यथार्थवाद बीसवीं सताब्दी की बहुत है। वास्तविक पन्नावेयर और जोला द्वारा बसाये गए यथार्थवादी धान्दोसन के विकास-क्रम में ही इसका प्रस्युष्य हुआ। यह वास्तविक की तरह पुग की धामोचना ही नहीं करता धामोचना के साथ-साथ नये और क्रान्तिकारी सृजन की महत्त्वपूर्ण 'भूमिका' भी प्रस्तुत करता है। सोवियत लेनकों की १९३४ ई. में हुई पहली कांग्रेस में गौर्की ने सबप्रथम समाजवादी—यथार्थवाद का नाम लिया और उसका उद्देश्य बताते हुए कहा—

"Socialist realism proclaims that life is action, creativity whose aim is the unfettered development of man's most valuable individual abilities for his victory over the forces of nature, for his health and longevity for the great happiness of living on earth"

समाजवादी यथार्थवाद का विश्वास है कि धोपन तथा धनाचार पर धावाएँ समाज-व्यवस्था टिकने वाली नहीं है गई और प्रगतिशील शक्तियाँ उसे समाप्त करके छोड़ेंगी। इसीलिये उसका स्वर पराजय और निराशा का न होकर बहुत-धायाबाव का स्वर है वह जड़-यथार्थ को मृत नहीं करता धनितु क्रान्तिकारी विकास की भूमिका में बदलते हुए यथार्थ को इस प्रकार मूर्त करता है कि प्रगतिशील शक्ति धपनी साथी धमतामो के साथ हमारे सामने आ जाय। समाजवादी यथार्थ का लेखक समाज में होने वाले धोपन पतन हास धारि का ही चित्रण नहीं करता वह समाज में धमरने वाले नये धाधिक—सामाजिक रूप को नई वर्ग-शक्तियों को देखता और चित्रित करता है।

उमके चरित्र जीवित विरोधी शक्तियों के साथ धूमने वाले और पराजय में भी धइम्य उठाह विगमने वाले चरित्र होन हैं जो दुनिया को बदलने के लिये धपर्व करते हैं। पर उदात्त धावर्त भूमिजाण निवाहने हुए भी न कोरी वरूपना की उन्नत नहीं होने उस जीवित जननमुद्राय के बीच निबाण करते वाले ही होने हैं बिाका लेखक स्वयं एक धण है। वे positive characters होने हैं। माराध यह है कि समाजवादी-यथार्थवाद जीवन के 'वाइटब' पक्ष पर धधिक धम देता है समाज में ध्यात वर्ग-सपर्व तथा वर्गीय धनननिवा का सहारा और मूकम विश्लेषण तथा उद्घाटन प्रस्तुत

समस्त जर्जर प्राचीन तथा प्रतिगामी शक्तियों को मिटा कर नये सृजन की भूमिका तैयार करती हैं। यही कारण है कि ये लेखक अपनी वस्तुमुखी दृष्टि, ईमानदारी, तटस्थता, आदि के लिए प्रशंसा के पात्र हैं। पर उनकी दृष्टि एकांगी रही, इन्होंने यथार्थ को अपूर्ण रूप में ग्रहण किया, अतः इनकी उपलब्धियाँ भी अपर्याप्त कही जायेगी।

अन्तश्चेतनावादी या मनोविश्लेषणवादी यथार्थवाद—दो महायुद्धों के बीच का यूरोपीय समाज युद्ध-जर्जर, ह्लासशील, कुठित तथा मानसिक रूप से अस्वस्थ समाज था। ऐसे ही निराशापूर्ण, आस्थाविहीन, कुठाग्रस्त यूरोपीय समाज को देख अन्तश्चेतनवादियों ने मानव मात्र को इन अस्वास्थ्यकर प्रवृत्तियों का पुज मान लिया। उनके अनुसार बाह्य जगत् अन्तर्जगत् की प्रतिछाया मात्र है। वे बाह्य जगत् तथा चेतन मन् के सत्य को यथार्थ नहीं मानते। इसीलिए उन्होंने बाह्य जगत् का यथार्थ चित्रण करने वाले साहित्य को यथार्थवादी न मानकर अयथार्थवादी कहा। उनकी दृष्टि में सच्चा यथार्थ तो वह है जो अचेतन की भूमि पर अपनी यथातथ्य अभिव्यक्ति पाता है। उनके लिए अचेतन का यथार्थ ही यथार्थ है, शेष सब अयथार्थ है। इसीलिए उन्होंने अपने युग के यूरोप को देख अपने साहित्य में अचेतन की कुठाग्रो और भाति-भाति की वर्जनाओं का चित्रण किया, न्यूरेटिक पात्र प्रदान किये, और एक अस्वस्थ समाज का चित्रण किया। यही सब देखकर अग्रेजी आलोचक ने कहा—

“They promised to give us a new world, instead they gave us a hospital”

और हिन्दी के प्रसिद्ध समीक्षक नन्द दुलारे वाजपेयी ने उनकी इस ह्लासशील भूमिका को प्रत्यक्ष करते हुए लिखा, “यह पराजय का स्वर है, जिसमें हमारे आसू मनुष्य के लिये नहीं मागे जाते, अपितु उसके किसी कुत्सित और विकृत टुकड़े के लिये मागे जाते हैं।” वस्तुतः इन कलाकारों ने जिसको यथार्थ कहा, वह मानव-व्यक्तित्व का घोर अपमान था, उसकी सम्पूर्ण सक्रिय क्षमताओं की निर्मम अवमानना थी, उसमें अनास्था को व्यक्त करना था। इसीलिये अधिकांश स्वस्थ एवं तटस्थ-दृष्टि आलोचकों ने उसकी निन्दा की। व्यक्ति के जिस रूप को इन्होंने यथार्थ मानकर चित्रित किया, हो सकता है वह युद्ध-जर्जर यूरोप के कुछ भागों और व्यक्तियों में उस समय रहा हो, पर यह कहना कि समस्त यूरोप में ऐसी अनास्था, असंतोष, विकृति और कुण्ठाएँ थी, गलत होगा। वह व्यक्तिमात्र का तो यथार्थ हो ही नहीं सकता। क्या आज के मानव को देखकर, जो आस्था एवं विश्वास की भूमि पर, लक्ष-लक्ष बलिदान करता हुआ अपने उदात्त लक्ष्य की ओर अभियान कर रहा है, हम यह कह सकते हैं कि वह केवल विकृतियों का शिकार है, कुठाग्रो और अवृत्तियों का पुज है? स्पष्ट है कि उत्तर नकारात्मक होगा। मनोवैज्ञानिक तथ्यों के विचित्र-विचित्र सकलनों से हम समस्त मानवीय क्रिया-कलाप या मानवीय विचारों को नहीं समझ सकते। इसीलिए राल्फ

होती है। उसके आशय कल्पना यथायथा प्रतीक्षित्य जगत् के स्वप्न न होकर व्यवहार यथार्थ के नैतिक समाधान होते हैं। ऐसे आशयों से हमें प्रेरणा मिलती है। हम ठंडा उठना चाहते हैं। पर यही यही है कि यह आदर्शवाप यथायथा की नींव पर खड़ा हो आदर्शों की उपदेश के रूप में हम पर बोधात्मक है।

यथार्थ और रोमांस—यथार्थवादी की दृष्टि वस्तुवादी होती है। वह वस्तु-जगत् का तत्त्व ज्ञान करता है जबकि रोमानी सेलक वस्तु पर अपने भावों और कल्पना का आरोप करता है। उसको अपने स्वनिर्मित रंगों से रचता है। रोमानी और आदर्शवादी में भी अन्तर है। यद्यपि दोनों वस्तु पर भाव का आरोप करते हैं। पर जहाँ रोमानी की दृष्टि में कल्पना विज्ञान और स्वप्नमयता का प्राधान्य होता है वहीं आदर्शवादी में विवेक सत्य और व्यावहारिकता का। रोमानी कल्पना विज्ञानी और स्वप्नमय होता है जबकि यथार्थवादी वस्तुवादी दृष्टि अपनाता है।

प्राचीन रोमांसवादी कल्पना और भावों के रंगों को अधिक महत्त्व देकर जीवन की वास्तविकताओं के प्रति उदासीन हो जाता है। तब उसके साहित्य की जड़ें पृथ्वी में न होकर आकाश-लोक के समान अंतरिक्ष में होती हैं और उसकी दृष्टि का ध्येय होता है। पर ऐसे रोमांसवादी लेखक जो हुए हैं जिनकी दृष्टि रोमांसवादी होने हुए भी यथार्थ की नहीं त्यागती। टैगोर रोमांसवादी थे किन्तु उनकी कला जीवन के विराट् व्यापक सत्य को अपने प्राणों में समोद्धर कर ली उड़ान भरती है। ऐतन्मय और रोमांसवादी थे क्योंकि उन्होंने सत्य के आधार पर कल्पना के महान् प्रभाव निमित्त लिए, उनके काव्य ने मनुष्य के अनेककपी जीवन को उसके रंग बिरंग लाने-बानों को बहुमुख रूप और आकार दिया। उनकी कल्पना ने सामान्य धर्मों से जीवन के समस्त विराट् और व्यापक रूप को माप लिया। उन्होंने जीवन की पीड़ा को और उसके हानि विनाश को महुरी सम्बोधना के माध्यम बिखर दिया। ऐसी रोमांसवादी दृष्टि कभी भी त्याग्य नहीं।

सत्य यथार्थवाद—सत्य ज्ञान का आधार हम ज्ञान पर है कि यथार्थ का विवेक धर्म के उस दुन्दुभे ज्ञान की भूमि पर दिया जाना चाहिए जो एक साथ ही उनकी अन्तर्मुखी तथा बहिर्मुखी दोनों भूमिकाओं को अपने में समेट ले। सत्य यथार्थवादी बात यथार्थ का यथार्थ चित्र प्रस्तुत करने के साथ-साथ सामान्य के अन्तर्गत ही भी मनोवैज्ञानिक अध्ययन करना है क्योंकि उनके लिए दोनों ही सत्य हैं। वास्तविक धर्म ने जनमानस विराट् सत्योन्मुख बनाने का ही तन्त्र यह एक निश्चय विवेक दिया या परन्तु उनका भी यथार्थ एकानि ही बात आयता उसे भी सत्य यथार्थ नहीं कहा जा सकता। सत्य यथार्थ में तो किसी युग के वर्तमान के जीवन की सामग्रिक अनिवार्य के माध्यम विवेक की गई कल्पना के बीच भी होते हैं। पूर्ण विवेक के बीच यह बात समझ करने को आवश्यक विवेक का निर्माण करना है। वह अपने विवेक पर दृष्ट करती है। उसे अपने धर्मों पर भी धर्मिय है क्योंकि वे धर्मों अपने सामान्य मनोवैज्ञान्य के नहीं बल्कि के हैं जिनकी धर्म के सत्य में यह धर्म धर्म के सत्य

करता है, भविष्य के लिये एक क्रान्तिकारी, रचनात्मक तथा वैज्ञानिक दृष्टि से सम्पन्न अर्कसम्मत विज्ञान (Vision) का मूर्तिकरण करता है। वह केवल सतह पर उतराती वास्तविकता का अंकन नहीं करता, समाज की गन्दगी, अप्रष्टाचार, शोषण और अराजकता का चित्र समुपस्थित नहीं करता, इस वास्तविकता से सघर्ष करती हुई नई प्रगतिशील शक्ति को भी उतनी ही तीव्रता से मूर्त करता है। उसका सम्बन्ध आस्था, विश्वास तथा सृजन की नई भूमिकाओं से होता है।

यद्यपि बहुत सा समाजवादी-यथार्थवाद का साहित्य 'पार्टी लिटरेचर' के रूप में मिलता है, उसमें राजनीतिक प्रचारवाद है पर वह सच्चा समाजवादी-यथार्थवाद नहीं कहा जा सकता। सतही प्रचारात्मकता अथवा निरी सोद्देश्यता का खण्डन तो एन्जेलस से लेकर इलिया एहरन बर्ग तक सभी ने किया है। 'लेखक के विचार जितना ही अधिक प्रच्छन्न रहे, कलाकृति के लिये यह उतना ही अच्छा है। यह न मालूम हो कि दृष्टिकोण का प्रचार किया जा रहा है। परिस्थितियों और खुद पात्रों के द्वारा वह प्रकृत रूप में व्यक्त हो, यही सच्ची उद्देश्य-परकता है।' अतः सच्चा समाजवादी यथार्थवाद सिद्धान्त-कथन और कोरे प्रचार के विरुद्ध है।

स्तालिन के युग में रूस में अनेक ऐसी रचनाएँ लिखी गईं जिनके पात्र जीवित मनुष्य नहीं, सिद्धान्तों के पुतले हैं, मानव-मूलभूत दुर्बलताओं से रहित हैं, 'महामानव' के अत्यन्त निकट हैं, पर वे कृतियाँ सच्चे अर्थ में समाजवादी-यथार्थवाद का प्रतिनिधित्व नहीं करती, वे तो लेखकों की अधकचरी, अतिवादी दृष्टि का ही परिणाम कही जाएगी। समाजवादी यथार्थ दृष्टि का vision समाज-निरपेक्ष व्यक्ति की काल्पनिक इच्छा-पूर्ति नहीं है, उसके बीज वस्तुगत यथार्थ के भीतर गहराई से जमे हैं। यही उसकी महानता है।

आदर्शवाद—आदर्शवादी प्रायः स्वप्रदृष्टा होता है। वह ससार में ईश्वरीय न्याय और सत्य की विजय देखना चाहता है। यदि वर्तमान दुःखमय भी हो, तो भी वह उज्ज्वल भविष्य की सुन्दर भाँकी प्रस्तुत करता है। वह आशावादी होता है और उसे मनुष्य की सदाशयता पर अगाध आस्था होती है। वह 'हृदय परिवर्तन' (change of heart) के सिद्धान्त पर विश्वास रखता हुआ मानव का चित्र उरेहता है। डाक्टर नगेन्द्र ने आदर्शवाद के दो भेद किये हैं—(१) कल्पना-विलासी आदर्शवाद और (२) व्यावहारिक आदर्शवाद। प्रथम में लेखक मन-मोदकों से भूख बुझाना चाहता है, कल्पना की रम्य क्रीड़ाओं में रत रहता है 'El Dorado' या आदर्श राज्य के चित्र खींचता रहता है। ऐसे ही लेखकों के विषय में व्यंग्य करते हुए कहा गया था।

"They are riding on horse-back in vacuum"

दूसरे प्रकार का आदर्शवादी व्यावहारिक होता है, वह वस्तु पर अपने भाव और विवेक का आरोप कर उसे अपने आदर्श के अनुरूप गढ़ता तो है, पर उसमें कल्पनामयता, स्वप्नों की रंगीनी की वजाय विवेक, समय और व्यावहारिकता अधिक

साहित्य गहराकर दूट जायगा। अतः कल्पना का प्रयोग वस्तुगत यथार्थ को भी सटीक तथा व्यापक बनाने के लिए होना चाहिए।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि साहित्य बड़ी उत्कृष्ट होगा जो यथार्थ और आदर्श दोनों को अपना कर लसे। उसका मकन यथार्थ की नींव पर लड़ा हो तो उस मकन के शिखर आदर्श आकाश की विस्तृत भीतिमा विस्तार और उन्मुक्तता में सिर उठाये रहें। उसमें ऐसा आदर्श हो जो प्रगति की प्रेरणा दे मानव की सहायसता में आस्था जगाये। कोरे स्वप्न देखने वाला आदर्शवाद हमें भ्रम में डाल सकता है। हमारी सक्रियता को क्षीण कर हमें बीबसूची और मनमोदकों में भ्रम भिटाने वाला बना सकता है। अतः वह सर्वथा अशक्य है। सारांश यह है कि साहित्य में या तो आदर्श और यथार्थ का (पुराने अर्थों में) समन्वय हो अथवा इनकी परिभाषाएं बदल कर (समान वाली यथार्थवाद के समान) उन्हें नया अर्थ दिया जाय। जीवन में वह यथार्थ जिसके पास आदर्श का स्पर्शन नहीं केवल धन है और वह आदर्श जिसके पास यथार्थ का धीरे नहीं प्रेममाण है कला में इन दोनों की समन्वयात्मक प्रगति रहती है। दुर्भाग्यवश बेल्लब आदि कभी कलाकारों ने मौसीसी प्रकृतिवादियों के दृष्टिकोण को धमन्य समझ और यथार्थ के साथ उच्चतर उर् स्वी के सम्मिश्रण पर बल दिया। बेल्लब ने लिखा है कि यथार्थवाद केवल बाह्य जगत् का अनुकरण नहीं करता बल्कि वह उच्चतर उर् स्वी से प्रेरित होता है। यद्यपि कलाकार आदर्श के प्रति अपने आकर्षण को कुमकर प्रकट नहीं होने देता। बेल्लब के नाटकों वर्तमान कलावृत्ति के आधारलैड के नाटककारों सिव छात्रों-कासी आदि की दृष्टियों में यथार्थ और कल्पना का अत्यंत उत्कृष्ट मिश्रण हुआ है।

उठाता है। उसके लिए आज का आदर्श ही कला का यथार्थ होता है, तथा कल के आदर्श ही भावी प्रगति का निरूपण करते हैं। उसके इन सारे कार्यों के मूल में एक वैज्ञानिक दृष्टि अन्तर्निहित होती है अतः उनका सम्बन्ध न तो कोरी भावुकता से जोड़ा जा सकता है, न मात्र कल्पना अथवा स्वप्न से। यह Vision ही उसमें उस ऐतिहासिक आशावाद को जगाता है जो कठिन परिस्थितियों में भी उसे आत्मसमर्पण नहीं करने देता। स्पष्ट है कि यह यथार्थवाद उस आदर्शवाद के अत्यन्त निकट है जो केवल कल्पना या मनमोदको पर आधारित नहीं है। अतः सच्चा यथार्थवाद फोटोग्राफिक चित्रण मात्र नहीं। कलाकार अनुकरणकर्ता मात्र नहीं होता, वह निर्माता होता है, और निर्माण में निर्माता का मौलिक कृतित्व, उसकी रचना-शक्ति, व्यक्तिगत रुचि आदि भी काम करती हैं। अतः यथार्थवाद जगत् या जीवन की हू-ब-हू नकल नहीं, जीवन का नूतन चित्र है। इसलिए कहा गया है कि साहित्य का यथार्थवाद न तो इतिहास है न कैमरा, न तो अजायबघर है कि ससार की सारी चीजों को कागज के पन्नों पर एकत्र कर दे और न उमने मानव की जुगुप्सित तथा विलासी प्रवृत्तियों को सन्तुष्ट करने का ही बीज उठाया है। सच्चे यथार्थवाद का एकमात्र लक्ष्य तो वस्तुजगत् की स्थितियों को समक्ष रखते हुए सुन्दर से सुन्दरतर स्थितियों की ओर सगाज को उन्मुख करना है। वह, जैसा कि प्रेमचंद ने कहा है, हमें निराशावादी नहीं बनाता, हममें आस्था एवं उज्ज्वल भविष्य के स्वर जगाता है। जोला तक ने जिसकी रचनाओं में यथार्थवाद अपनी चरम सीमा पर पहुँच गया था कहा है, “कला जीवन का एक कोण है जो मानस प्रवृत्तियों के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है।

साहित्य वस्तुगत यथार्थ (objective reality) की यथातथ्य अभिव्यक्ति अथवा सफल अनुकृति न होकर एक विशिष्ट सृजनात्मक प्रक्रिया (creative process) का प्रतिफल होता है। इस प्रक्रिया में कलाकार रूपी कुम्हार साहित्य के स्थूल उपादान (raw material) रूपी मिट्टी को कल्पना की चाक पर चढ़ाकर अपनी विचार रूपी अगुलियों द्वारा कुछ इस प्रकार की मवेगात्मक एवं अनुभूतिजन्य छाप छोड़ता है कि स्थूल उपादान अमन्दर से सुन्दर तथा क्षर से अक्षर बन जाता है। रूप के साथ-साथ उसमें नानाविध गुणात्मक परिवर्तन भी हो जाते हैं। इसके लिए वह जिस कल्पना का प्रयोग करता है, वह वस्तुतः वस्तुगत यथार्थ को उसकी सम्पूर्णता में देखने के लिए प्रयुक्त होती है। वह वास्तविकता को एक ओर गहराई से देखने की अन्तर्दृष्टि प्रदान करती है और दूसरी ओर उसको आकाश का विस्तार देती है। प्रत्येक कल्पना का आधार यथार्थ की धरती होता है, और जब तक उसके चरण वस्तुगत यथार्थ की धरती पर टिके रहते हैं, वह मर्यादित, स्पष्ट और सन्तुलित होती है। जैसे पतंग आकाश में उड़ते हुए भी पृथ्वी से सम्बद्ध रहती है, उससे सम्बन्ध टूटते ही वह हवा में चक्कर खाने लगती है और अन्त में छिन्न-भिन्न हो धरती पर गिर पड़ती है, उसी प्रकार साहित्य की कल्पना यदि यथार्थ की पृथ्वी में अपना सम्बन्ध तोड़ लेगी, तो वह

चतुर्थ वर्ग
भाषा-विज्ञान एवं हिन्दी भाषा

इस प्रकार हम भाषा विज्ञान के इतिहास को प्राचीन मध्य तथा आधुनिक तीन कालों में विभाजित कर सकते हैं।

भारतवर्ष में भाषा विज्ञान का बीसा कार्य तो पहिले नहीं मिलता वैसे कि १८वीं शताब्दी के उपरांत यूरोप में हुआ किन्तु भाषा विज्ञान संबंधी बहुत ही समस्तार्थ भारतवर्ष में प्राचीन काल में भी उठाई गई थी और उनके उचित समाधान भी प्रस्तुत किए गए थे। भारत के उस प्राचीन कार्य को देखकर हम यह निश्चयपूर्वक कह सकते हैं कि हमारे यहां के प्राचीन ग्रन्थों में भाषा विज्ञान के समस्त धर्मों के मूल रूप विद्यमान हैं। भाषा विज्ञान सम्बन्धी भारतीय सोच को दो भागों में विभक्त किया गया है—१ प्राचीन युग २ आधुनिक युग।

१ प्राचीन युग—भारतवर्ष के प्राचीन युग में भाषा विज्ञान संबंधी सर्वप्रथम कार्य शाक्य मुनि द्वारा प्रवर्तित की हुई पक्षपात की पद्धति में मिलता है। शाक्य मुनि ने पक्षपात वैसे ही ठाढ़ देवधर्मों की धर्मियों अथवा उनके स्वर्गों का विवेचन करके उनके समझने की एक सुबोध प्रणाली बनाई थी। उसके द्वारा धर्मों की धर्मियां समाप्त तथा उदात्त-अनुदात्त धर्म स्वर्गों का ज्ञान ठीक प्रकार से हो जाता था।

इस पक्षपात वैसे ही के साथ २ प्राचीन काल में प्रातिहार्य सिद्धे गए जो वैदिक व्याकरण थे और जिनमें धर्मों की व्युत्पत्ति करते हुए उनके धर्मों को भी समझाया गया था। वैदिक संस्कृत को समझने के लिए ये धर्म अधिक उपदेश थे और इन्हीं के आधार पर आगामी व्याकरणों की रचना हुई। इन धर्मों में सर्वप्रथम रूप और धर्म के साथ-साथ वैदिक धर्मियों पर भी वर्णित कार्य हुआ था।

प्रातिहार्यों के उपरांत शाक्य मुनि ने निम्न नामक धर्म सिद्धा। शाक्य का समय था—७ ई. पू. माना जाता है। शाक्य के समय तक कुछ धर्म-कोष बन चुके थे जो निम्न कहलाते थे और जिनका उपयोग शाक्य ने अपने निम्न में सबसे अधिक किया है। निम्नकार न निम्न के धर्मों को लेकर वैदिक साहित्यों से उद्धृत बैठे हुए धर्मों के धर्म स्थापित करने का प्रयत्न किया। धर्म धर्म-विज्ञान की दृष्टि से निम्न सत्ता के सर्वप्रथम प्रयास है।

शाक्य के उपरांत शीघ्र संस्कृत के व्याकरणों का समय आता है। यहाँ व्याकरण के कई सम्प्रदाय प्रवर्तित थे। ऐश्वर्य-सम्प्रदाय पाणिनि से भी पहिले का माना जाता है और नक्षत्र मार्गों धर्म कई व्याकरणों का उत्पत्ति मिलता है किन्तु इन सभी व्याकरणों में से पाणिनि अधिक प्रसिद्ध हुए, जिन्होंने अष्टाध्यायी नामक व्याकरण प्र. ४ की रचना की और जिसमें उन्होंने धर्म धर्मों के धर्मगत शीघ्र और वैदिक संस्कृत को समझने के लिए मूल लिखे। पाणिनि ने माहेश्वर धर्मों में धर्मियों का स्थान और प्रयत्न के अनुसार वर्णिकरण किया है जो धर्म विज्ञान की दृष्टि से धर्मगत था है। इतना ही नहीं पाणिनि ने प्रत्येक धर्म की उत्पत्ति रिद्धि न किसी धर्म से सिद्ध की है। यूरोप में १६वीं शताब्दी के धर्मगत धर्मों की धर्म सोचने का प्रयत्न हुआ जब

: ३४ :

भाषा-विज्ञान का इतिहास

- १ प्राचीन भारत में भाषा-विज्ञान सम्बन्धी कार्य
(क) षट्-पाठ, प्रातिशाख्य, निरुक्त, निघट्ट, प्रष्टाध्यायी, धातुिक, भट्टभाष्य, टीका-ग्रन्थ व्याकरण-ग्रन्थ
- २ प्राचीन यूनान में भाषा-विज्ञान सम्बन्धी कार्य
(क) भाषा की उत्पत्ति, शब्दों की व्युत्पत्ति एवं शब्दों के वर्गीकरण से सम्बद्ध कार्य
(ख) प्लेटो, थूक्सीडिडिस आदि का कार्य
- ३ रोम में हुआ भाषा-विज्ञान सम्बन्धी कार्य
- ४ अठारहवीं शताब्दी में यूरोप में हुआ कार्य
- ५ उन्नीसवीं सदी में हुआ भाषा-विज्ञान सम्बन्धी कार्य
- ६ बीसवीं शताब्दी में हुआ कार्य

भारतवर्ष विद्या तथा सभ्यता का प्राचीन केन्द्र रहा है। भाषा विज्ञान की नींव भी यहीं पड़ी। प्राचीन काल में विद्याध्ययन धार्मिक कारणों से होता था। वेदों में बहुत प्राचीन काल में ही बहुत कुछ पवित्र साहित्य एकत्र हो चुका था। समय बीतने पर जब वैदिक ऋचाओं की भाषा को लोग विम्वरण करने लगे तो धर्म के कट्टर पक्षपातियों ने इस प्रवृत्ति को रोकने का प्रयत्न किया और वैदिक भाषा को बोधगम्य बनाने तथा शुद्ध रखने के लिए कुछ व्याकरण सम्बन्धी नियम बनाये, जिनसे भाषा विज्ञान की नींव पड़ी और आगे चलकर व्याकरण का पूर्ण विकास हुआ।

उत्तर यूनान भी प्राचीन सभ्यता का केन्द्र रहा है। वहाँ प्लेटो, अरस्तू आदि अनेक विद्वानों ने भाषा का वैज्ञानिक अध्ययन किया। इनकी देखा-देखी रोम वालों ने भी लैटिन भाषा का विश्लेषण किया। इसी समय यूरोप में ईसाई धर्म का प्रचार होने से इस अध्ययन की तरफ इतनी बढ़ी कि अनेक योरोपीय विद्वान केवल पाश्चात्य भाषाओं के अध्ययन से ही सतुष्ट न रह सके, उन्होंने प्राच्य भाषाओं की ओर भी ध्यान दिया। इस प्रकार संस्कृत का अध्ययन भी प्रारम्भ हो गया जिससे आगे चलकर भाषाओं के तुलनात्मक अध्ययन की नींव पड़ी।

उत्तर कुछ वर्षों से भारत की देशी भाषाओं का भी अध्ययन होने लगा और पाश्चात्य विद्वानों के अतिरिक्त प्राच्य विद्वानों ने भी केवल अंग्रेजी भाषा में ही नहीं अपितु हिन्दी में भी अनेक लच्छकोटि के भाषा वैज्ञानिक ग्रन्थों की रचना की।

अन्ति विज्ञान रूप विज्ञान और अर्थ विज्ञान का सुन्दर विवेचन किया है। यद्यपि प्रायः उसका वह विवेचन वैज्ञानिक नहीं वित्ताई देता किन्तु भारत के इसी प्राचीन अध्ययन को बाह्र में चमकर भूषण साधारण बनाया गया।

मध्यकाल (४५ ई० पू० से १७७५ ई० तक)

यूनान में कार्य—भारत की भाँति यूनान भी प्राचीन सभ्यता का केन्द्र रहा है। स्वर्ण युग में यहाँ भाषा का वैज्ञानिक अध्ययन भी होने लगा था। हीराक्लीस से डिमोक्लीटस पिथागोरस इत्यादि अनेक विद्वानों ने भाषा की उत्पत्ति शब्दों की व्युत्पत्ति और बर्णों तथा शब्दों के विभागों की ओर ध्यान दिया परन्तु वे सब हिब्र के प्रतिरिक्त अन्य सब भाषाओं को धुजा की दृष्टि से देखते थे अतः हिब्र के प्रतिरिक्त अन्य भाषाओं का अध्ययन न हो सका।

बाह्र में प्लेटो ने भाषा की व्याख्या की बर्णों को नाव और स्वास दो भागों में विभक्त किया। शब्दों का अर्थ भी विभाजित किया और उद्देश्य विधेय तथा कर्तृ-बान्ध कर्मबान्ध की रचना की। इस अर्थ की विभाजित को अरस्तू ने पूराकर शब्दों को आठ अर्थों में विभाजित किया। अर्थ की के आठ अर्थ भी विभाजित इसी के लैटिन नाम हैं।

तत्पश्चात् और भी विद्वान हुए जिनमें एरिस्टिकस विशेष उल्लेखनीय है। इसके शिष्य बूक्स ने अपने रोमन शिष्यों के लिए प्रथम व्याकरण अपनी भाषा में लिखा जिसमें अरस्तू के पथ का अनुसरण किया गया है।

ग्रीस से फिर सभ्यता का केन्द्र रोम में पहुँच गया और लैटिन और ग्रीक दोनों भाषाओं का अध्ययन होने लगा। इतना ही नहीं ईसाई धर्म के विस्तार के साथ २ मूवी भाषा (हिब्र) का भी अध्ययन हुआ किन्तु १८वीं शताब्दी तक सारे यूरोप में लैटिन का एकछत्र राज्य स्थापित हो गया। उस समय कुछ व्याकरण भी तैयार हुए किन्तु भाषा विज्ञान की नींव डालने वालों में इसी का नाम सबसे पहिले लिया जाता है जिसका मत था कि आदिम मनुष्यों ने भाषा एक स्थान पर बैठ कर समझते से बनाई थी। इसके अनन्तर कौम की जगह में यह लिखा गया कि आदिम मनुष्यों तथा स्त्रियों के परस्पर रहने तथा आवाजिरेक से निकली हुई व्यक्तियों के आचार पर भाषा स्वाभाविक रूप से बन गई थी किन्तु इस विषय की सबसे पहिली खोज हरबर ने की और इसने बताया कि मनुष्य ने भाषा जान बूझ कर नहीं बनाई, वह उसकी प्रकृति से स्वतः निकली थी। इसी के समकालीन जेम्स मैक्सम ग्रीक तथा कई यूरोपीय भाषाओं की तुलनात्मक परीक्षा की। इस प्रकार यूरोप में भाषा विज्ञान की नींव स्थापित करने बासो में हरबर और जेम्स का नाम सावर के साथ लिया जाता है। पी एच प्लान्स ने इस की महारानी की आत्मा पर एक कोष बनाया था किन्तु यूरोप में सबसे अधिक भाषा विज्ञान की हलचल १९ वीं शताब्दी के अन्त में प्रारम्भ हुई जबकि सर विलियम जोन्स ने भारत में रह कर संस्कृत का अध्ययन किया और यह

कि भारतवर्ष में ईसा से पूर्व पाणिनि यह कार्य कर चुके थे । इस तरह पाणिनि ने ध्वनि-विज्ञान अर्थ-विज्ञान और तुलनात्मक व्याकरण के कार्य को बहुत आगे बढ़ाया था ।

पाणिनि के उपरांत और कई वैयाकरण हुए किन्तु उन सबमें कात्यायन का नाम अधिक प्रसिद्ध है । इन्होंने पाणिनि के कुछ सूत्रों की आलोचना करते हुए वार्तिक लिखे हैं । पाणिनी के १५ सौ सूत्रों में दोष दिखाकर कात्यायन ने कुछ नियम निर्धारित किए हैं । विद्वानों का मत है कि पाणिनी के उपरांत कात्यायन के समय तक भाषाओं में जो परिवर्तन हुए थे उनका ही उल्लेख कात्यायन ने किया है ।

कात्यायन के बाद व्याकरण के क्षेत्र में महाभाष्यकार पतञ्जलि का नाम प्रसिद्ध है । इन्होंने अपने महाभाष्य में कात्यायन के द्वारा की हुई पाणिनी की आलोचना का खंडन किया है और इन्होंने कात्यायन में दोष दिखाए हैं । यदि देखा जाय तो महाभाष्य का महत्व संस्कृत भाषा के नियम निर्धारण में इतना नहीं है जितना भाषा के दार्शनिक विवेचन में ध्वनि क्या है ? वाक्य के कौन २ से भाग होते हैं ? ध्वनि-समूह (शब्द) और अर्थ में क्या सम्बन्ध है ? इत्यादि महत्वपूर्ण विषयों पर पतञ्जलि ने अपनी सरल भाषा में बड़ी ही सुन्दर और मजबूत विवेचना की है । संस्कृत साहित्य में इनकी शैली अद्वितीय मानी जाती है और ध्वनि विज्ञान, रूप विज्ञान तथा अर्थ विज्ञान की दृष्टि से इनका कार्य महत्वपूर्ण माना जाता है । इन मुनित्रय के अतिरिक्त और भी वैयाकरण हुए हैं जिनमें से भर्तृहरि, पारभाषेन्दु, शेखर आदि का नाम प्रसिद्ध है इसके बाद टीकाकारों का युग आता है । इन टीकाकारों में से वामन, जयादित्य, जिनेन्द्र, बुद्धि, हरदत्त आदि प्रसिद्ध हैं किन्तु पाणिनी की अष्टाध्यायी की टीकाओं में से भट्टोजि दीक्षित की 'सिद्धांत कौमुदी' अधिक प्रसिद्ध है । इन टीकाओं के द्वारा व्याकरण ग्रन्थों के समझने में अधिक सहायता मिली है ।

संस्कृत व्याकरण के बाद भारत में प्राकृत व्याकरण बने । कहा जाता है कि वररुचि ने सबसे पहिले 'प्राकृत प्रकाश' नाम का व्याकरण ग्रन्थ लिखा । ये वररुचि कात्यायन भी कहलाते हैं । इनके ग्रन्थ में महाराष्ट्रीय, शौरसेनी, पेशाची, मागधी आदि प्राकृत भाषाओं का तुलनात्मक विवेचन हुआ । वररुचि के अतिरिक्त हेमचन्द्र और मार्कण्डेय के ग्रन्थ भी उल्लेखनीय हैं । हेमचन्द्र ने शब्दानुशासन लिखा था जिसमें प्राकृत भाषाओं के साथ २ अपभ्रंश भाषाओं का भी उल्लेख किया गया है और मार्कण्डेय ने प्राकृत सर्वस्व नामक ग्रन्थ लिखा था जिसमें तीन वर्ग स्थापित किए थे । १ भाषा २ विभाषा ३ अपभ्रंश । पहले वर्ग में महाराष्ट्रीय शौरसेनी प्राच्या अवन्ति और मागधी का विवेचन किया गया है, दूसरे वर्ग में शाकरी, चाडाली, शावरी, आभीलिका और घवकी का । तीसरे वर्ग में नागर, ब्राह्म और उपनागर भाषाओं का उल्लेख किया गया है । अतः में पेशाची भाषा का भी उल्लेख मिलता है । कात्यायन का लिखा हुआ एक पाली भाषा का व्याकरण भी मिला है । इन सभी ग्रन्थों में भारतीय विद्वानों ने

- (१) हम्बोल्ट (१७६७-१८३५) — (a) सामान्य भाषा विज्ञान पर सर्व प्रथम महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ लिखा। भाषा-विज्ञान की आलोचना में ऐतिहासिक प्रणाली पर जोर दिया।
 (b) जावा की कविभाषा पर इन्होंने काम किया। सब्यों के वातुमूलक तत्त्व को स्वीकार किया।
 (c) भाषा की विवेचना के सम्बन्ध में उनके विचार बड़े सारणीभूत हैं।
 (d) इस बात पर बल दिया कि भाषा प्रवाह स्वल्प है। (e) भाषाओं के भिन्न-भिन्न तथा 'प्रभिन्न' वर्ग किए।

ग्रिम के समकालीन रैप ने भाषा के ध्वनि (स्वनि) पर कई बय प्रकाशित किए। उसने स्वनि तथा लेख का परस्पर सम्बन्ध स्थापित किया। ब्रडशेड ने भाषा की परिवर्तनशीलता पर विज्ञानी का ध्यान आकृष्ट किया।

स्माइलर (१८२१-१८) — (a) निबुएनी इसी धादि कुछ भाषाओं का महत्त्वपूर्ण विवेचन कर भाषा-विज्ञान के मूल सिद्धान्तों को निर्धारित किया।

(b) भाषाओं का वर्गीकरण व्योमात्मक प्रसिद्ध व्योमात्मक धीरे स्निष्ट व्योमात्मक निर्धारित किया।

(c) ग्रामि धर्मभाषा का पुनर्निर्माण किया।

इसी काल में मिल् २ भाषाओं पर समय २ ग्रन्थ निकले। इस समय तक भाषाविज्ञानी मिल् २ भाषाओं की छावनी कर मूलतत्त्वों का निर्धारण ही कर रहे थे। जनता के सामने इन तत्त्वों को जो उपस्थित करने का धर्म मूलतत्त्व को है। इन्होंने १८६१ में भाषाविज्ञान पर व्याख्यान दिए धीरे थे छपे भी।

मैक्समूलर (१८२३-१९) — (a) भाषा विज्ञान की विज्ञान सिद्ध किया।

(b) तुलनात्मक व्याकरण से भाषा-विज्ञान का मेव विज्ञाया।

(c) भाषा के उद्गम वर्गीकरण विकास धादि विषयों पर किए गए काम को संग्रहीत किया।

व्हीटने (whitney) — ये संस्कृत भाषा के विवेचन के धीरे प्रमाण रूप हैं व्याकरण से। मैक्समूलर की तरह व्हीटने भी कई वर्ष भारत में रहे। ये मैक्समूलर के कटु आलोचक थे। इन्होंने दो ग्रन्थ लिखे हैं—१ भाषा धीरे भाषा का अध्ययन २ भाषा का जीवन धीरे विकास। इन दोनों ग्रन्थों से मैक्समूलर के कई भ्रामक सिद्धान्तों का इन्होंने खंडन किया है। व्हीटने का संस्कृत व्याकरण अपने ढंग का एक निपटारा ग्रन्थ है।

नवीन युग—भाषा विज्ञान के नवीन युग के प्रारम्भकर्ता स्टार्नबोल माने जाते हैं। इन्होंने अपने ग्रन्थ में व्याकरण तर्क-शास्त्र धीरे मनोविज्ञान के परस्पर प्रभाव का सुन्दर विवेचन किया है। इन्होंने सुबुर पूर्व की चीनी धादि भाषाएं तथा नीधो धादि भाषाओं पर अच्छा कार्य किया है।

बतलाया कि संस्कृत भाषा लैटिन और ग्रीक दोनों के अधिक निकट है। उस काल के संस्कृत का अध्ययन करने वाले विद्वानों में फ्रेंच पादरी कोर्डी तथा कोलब्रुक के नाम प्रसिद्ध हैं।

उन्नीसवीं सदी को भाषाविज्ञान की सदी कह सकते हैं। नई २ भाषाओं का अध्ययन शुरू हुआ। प्राचीन भाषाओं जैसे ग्रीक लैटिन आदि की भी विवेचना अधिक गहराई से होने लगी। तुलनात्मक अध्ययन को भी प्रश्रय मिला। भाषा प्रवाहस्वरूप समझी गई और ध्वनियों तथा रूपों का ऐतिहासिक सम्बन्ध ढूँढा जाने लगा। संस्कृत का अध्ययन पाश्चात्य विद्वानों द्वारा होने के कारण भाषाविज्ञान में उन्नति हुई।

१९ वीं शताब्दी

(१) जर्मन विद्वान श्लेगल (१७७२-१८२६)—(a) इन्होंने तुलनात्मक व्याकरण का सर्वप्रथम नाम लिया।

(b) कुछ ध्वनि-नियमों की ओर संकेत किया।

(c) भाषा को दो वर्गों में विभाजित किया (i) संस्कृत तथा सगोत्र भाषाएँ (ii) अन्य।

(d) भाषाओं के दो वर्ग किए (a) सयोगात्मक (b) वियोगात्मक।

(२) रैस्क (१७८७-१८३२)—(a) आइसलैंड की भाषा का शास्त्रीय ढंग से अध्ययन किया।

(b) नार्स भाषा की उत्पत्ति पर महत्वपूर्ण ग्रन्थ लिखा।

(c) भाषा के अध्ययन के लिए शब्दावली से अधिक व्याकरण पर ध्यान देने की बात पर जोर दिया।

(d) फीनी उग्री भाषाओं का बड़ा अच्छा वर्गीकरण किया।

(e) जेन्द अवेस्ती को आर्य-परिवार में उचित स्थान और महत्व दिलाया।

(३) ग्रिम (१७८५-१८६३)—(a) इन्होंने प्रतिपादित किया कि छोटी से छोटी भाषा भी विज्ञान की दृष्टि से महत्वपूर्ण है।

(b) जर्मनी भाषा का व्याकरण लिखा जिसमें 'ग्रिम नियम' का भी उल्लेख है।

(c) स्वर-क्रम आदि के लिए पारिभाषिक शब्द गढ़े।

(४) वाप (१७६१-१८६७)—(a) धातुप्रक्रिया पर पुस्तक लिखी जिससे तुलनात्मक अध्ययन की नींव दृढ़ हुई।

(b) अनेक भाषाओं का तुलनात्मक व्याकरण लिखा।

(c) आर्य धातुओं की सामी धातुओं से विभिन्नता प्रदर्शित की।

(d) भाषाओं के तीन वर्ग किए (i) धातु आदि व्याकरण नियम रहित जैसे चीनी (ii) एकाक्षर धातु वाली (iii) द्व्यक्षर धातु वाली जैसे सामी।

मोजुरी बोली का विगृह्य विवचन कर। हुए हमनी ने प्रत्येक अध्याय में प्रापुनिक प्राय भाषाया न मन्व्यगिन प्रचुर इतिहासिक और तुलनात्मक गामपी दी है जो बहुत कुछ नवीन भी है। यह ग्रन्थ भारतीय प्राय भाषाओं के अध्ययन के लिए बड़ा उपयोगी है।

इसका प्रथम भाग प्रथम भाग म मन् १८८३ = १८८७ ई. तक बिहारी भाषाया न मान व्याकरण निम्ने और 'भारतीय भाषाया की गवें नामक एक बृहत् ग्रन्थ निम्ना जो १८८४ में प्रारम्भ होकर १८९७ ई. में समाप्त हुआ। यह ग्रन्थ ११ भागों में है। इस ग्रन्थ में उन्नीस भागों की समस्त प्रापुनिक भाषाओं के भाषायाया तथा बानियों के उदाहरण मन्नी है और इन उदाहरणों के व्यापार पर ही समस्त मुख्य मुख्य बोलियों के व्याकरण भी दिए गए हैं। इस ग्रन्थ की भूमिका भी भारतीय प्रायभाषा के इतिहास को प्रस्तुत करती है। विवरण का यह कार्य प्रापुनिक भाषाओं का अध्ययन करने के लिए अत्यन्त उपयोगी है।

मन् १८९६ ई. में वासीली बिडान् पुस्तकालय ने मराठी भाषा पर एक पुस्तक लिपी। यह पुस्तक प्रापुनिक भारतीय प्राय भाषाओं पर वास्वीय रूप से लिखी गई प्रथम पुस्तक मानी जाती है और इसमें हिन्दी भाषा के प्राचीन इतिहास से सम्बन्ध रखने वाली पर्याप्त सामग्री मिलती पड़ी है।

मन् १८९६ ई. में डॉ. सुनीतिकुमार बटर्जी ने 'बंगाली भाषा की उत्पत्ति और विकास' नामक बृहत् ग्रन्थ लिखा। इस ग्रन्थ में बंगाली से सम्बन्ध रखने वाली सभी प्रापुनिक भारतीय भाषाया का विवेचन मिलता है। प्रापुनिक भारतीय भाषाया का वैज्ञानिक दृष्टि से अध्ययन करने वालों के लिए अर्क तथा बटर्जी दोनों के ग्रन्थ अत्यन्त उपयोगी हैं।

मन् १८९९ ई. में विवरण ने हीरासाह काव्योपाध्याय की एक पुस्तक का अनुवाद करके उपवाया का जिसमें छत्तीसपड़ी बोली का विस्तृत विवेचन किया गया था। विस्तार तथा वैज्ञानिक विवेचन की दृष्टि से यह ग्रन्थ प्राथमिक रूप नहीं है फिर भी एक बोली का समुचित विवेचन किया गया है।

मन् १८९९ में प्रयाग विश्वविद्यालय के संस्कृत विभाग के अध्यक्ष डॉ. बाबू राम सक्सेना ने प्रवर्षी के विकास पर एक ग्रन्थ लिखा जो बी. ए. की डिग्री के लिए स्वीकृत हुआ था। इस ग्रन्थ में हिन्दी व्यक्तियों का प्रयोगात्मक व्यक्तित्व की दृष्टि से विश्लेषण तथा वर्णन किया गया है और प्रवर्षी की व्यक्तियों तथा व्याकरण के रूपों का इतिहास दिया गया है। इस ग्रन्थ में हिन्दी की एक मुख्य बोली का प्रथम वैज्ञानिक तथा विस्तृत वर्णन मिलता है।

मन् १८९९ ई. में टर्नर ने नेपाली भाषा का बीष लिखा जिसमें लघुभय सभी भारतीय प्राय भाषाओं का उल्लेख मिल जाता है। ग्रन्थ में प्रत्येक भाषा की

इस युग के दूसरे विद्वान् आसकोली थे जिन्होंने भारोपीय परिवार की भाषाओं को कैंटुम और शतम दो वर्गों में विभाजित किया है। इनके अतिरिक्त ब्रुकमैन, डेलब्रुक, पॉल, स्वीट आदि इस युग के प्रसिद्ध भाषा विज्ञान-वेत्ता हैं। इस नवीन युग में भाषा विज्ञान सम्बन्धी कार्य अधिक वैज्ञानिक ढंग से हो रहा है और तुलनात्मक अध्ययन के सहारे आधुनिक विद्वानों ने ग्रीक, लैटिन, संस्कृत आदि प्रमुख भाषाओं के ६० प्रतिशत शब्दों की व्युत्पत्ति निश्चित कर दी है। सन् १८८० में तालव्य ध्वनि में नियम (palatal law) भी ढूँढ लिया गया जिसके आधार पर आदिम तीन मूल स्वर अ, ऐ, ओ निश्चित किए गए। ध्वनियों का बहिरग और अंतरग आधार निश्चित करके अध्ययन किया गया है तथा शरीर-विज्ञान एवं मनोविज्ञान से सहारा लेकर उनका वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इस युग में ब्रील ने अर्थ-विज्ञान (semantics) पर अच्छा कार्य किया।

जहाँ तक भारतवर्ष में हुए आधुनिक भाषा-विज्ञान सम्बन्धी कार्य का प्रश्न है, पहले यूरोपीय विद्वानों तथा बाद में उनकी प्रेरणा से भारतीय विद्वानों ने इस क्षेत्र में अच्छा कार्य किया है। सन् १८७२ ई० में सबसे पहले जान बीम्स ने एक महत्वपूर्ण पुस्तक लिखी 'भारतीय आर्य-भाषाओं का तुलनात्मक व्याकरण'। इसमें भारतीय आर्य-भाषाओं का तुलनात्मक तथा ऐतिहासिक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इस ग्रन्थ में हिन्दी, पंजाबी, सिन्धी, गुजराती, मराठी, उडिया तथा बंगला भाषाओं के व्याकरणों पर तुलनात्मक दृष्टि से विचार किया गया है और व्याकरण के प्रत्येक अंग के सम्बन्ध में बहुत-सी उपयोगी सामग्री एकत्र की गई है। इस ग्रन्थ में बीम्स ने ध्वनि के विषय में भी सुन्दर विवेचन प्रस्तुत किया है जो प्रारम्भिक होते हुए भी रोचक और उपयोगी है।

सन् १८७६ ई० में अमरीका के ईसाई मिशनरी केलॉग ने हिन्दी भाषा का व्याकरण लिखा। इस व्याकरण की विशेषता यह है कि इसमें साहित्यिक खड़ी बोली हिन्दी के व्याकरण के साथ-साथ तुलना के लिए ब्रजभाषा, अवधी, राजस्थानी, बिहारी, मध्यपहाड़ी आदि भाषाओं की सामग्री भी जगह-जगह पर दी गई है। इसके साथ ही प्रत्येक अध्याय के अन्त में व्याकरण के मुख्य-मुख्य रूपों का इतिहास भी संक्षेप में दिया गया है।

सन् १८७७ ई० में रामकृष्ण गोपाल भट्टारकर ने भारतीय आर्यभाषाओं पर सात व्याख्यान दिये जो विल्सन फिलोलॉजिकल लेक्चर्स कहलाते हैं और जो १९१४ ई० में पुस्तकाकार प्रकाशित हुए। अपने इन सात व्याख्यानो में भट्टारकर जी ने प्राचीन और मध्यकालीन भारतीय आर्य भाषाओं का विवेचन करते हुए इन भाषाओं से सम्बन्ध रखने वाली अनेक समस्याओं का निराकरण किया है।

सन् १८८० ई० में हार्नली ने पूर्वी हिन्दी व्याकरण लिखा। पूर्वी हिन्दी से हार्नली का तात्पर्य अवधी तथा आधुनिक बिहारी से है। इस व्याकरण में

दूसरा विज्ञान जो प्राच्यनिक युग की देन है Phonemics है। फोनीम किसी भाषा-ध्वनि की वह स्मृततम इकाई है जो उस भाषा में शब्द के अर्थ में परिवर्तन लाने की शक्ति रखने के कारण सार्थक होती है। Phonemics द्वारा किसी भी भाषा के phoneme और allophone ज्ञात किये जाते हैं। इसकी सहायता से ध्वनि-इकाइयों की संख्या में पर्याप्त कमी हो जाती है और नई भाषा सीखने वाले को सुविधा होती है।

बिना प्रकार ध्वनि की दृष्टि से 'स्मृततम इकाई' phoneme है उसी प्रकार रूप रचना की दृष्टि से 'स्मृततम इकाई' morpheme है। किसी भाषा में morphemes का पता लगाना मॉर्फोलोजी के अन्तर्गत आता है। इस विज्ञान पर भी अधिक कार्य हो रहा है। वाक्य विज्ञान पर अभी कम काम हुआ है पर जो भी कार्य हुआ है उसमें शब्द क्रम—अनुस्रुता एक शब्द का दूसरे से साक्षित होना आदि पर ध्यान दिया जाता है। शब्द-समूह के अध्ययन के लिए किसी भाषा या बोली में प्रयुक्त शब्दों को सङ्गृहीत किया जाता है। भारत में विभिन्न भाषाओं की वैहारी शब्दावली, कृपक शब्दावली आदि सङ्गृहीत की जा रही है। लिपि विज्ञान बोली-विज्ञान कोष-विज्ञान भाषाकाल क्रम-विज्ञान तथा व्यक्ति भाषा विज्ञान आदि अनेक नयी विधाओं में कार्य हो रहा है। कलकत्ता बड़ीया पुनः, आगरा बम्बई आदि नगर भाषा विज्ञान संबंधी अध्ययन के केन्द्र बन चुके हैं और इन स्थानों पर भाषा-वैज्ञानिक कार्य में पर्याप्त प्रगति हो रही है।

दृष्टि से शब्द सूचिया दी हुई हैं। यह भारतीय भाषाओं का प्रथम वैज्ञानिक नैरुक्तिक कोष है।

सन् १९३४ ई० में जूल ब्लॉक ने एक और पुस्तक लिखी थी जिसका नाम 'ला एन्दो एरियन' (भारतीय आर्यभाषा) था जिसमें भारतीय आर्यभाषाओं का वैज्ञानिक विवेचन किया गया है और आर्यभाषाओं की खोज सम्बन्धी सम्पूर्ण सामग्री का सार एक स्थान पर ही दिया गया है।

सन् १९३५ ई० में डॉ० घीरेन्द्र वर्मा ने ब्रजभाषा पर एक ग्रन्थ लिखा। प्राचीन तथा आधुनिक ब्रजभाषा का प्रथम वैज्ञानिक अध्ययन होने के अतिरिक्त इस ग्रन्थ में दी हुई तुलनात्मक सामग्री आधुनिक भाषाओं में ब्रजभाषा के स्थान पर भी प्रकाश डालती है।

इन सभी कार्यों के अतिरिक्त हमारे यहाँ कुछ विद्वानों ने हिन्दी भाषा तथा अन्य भाषाओं पर कुछ लेख लिखे थे जिनमें से भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बालमुकुन्द गुप्त, महावीर प्रसाद द्विवेदी, वद्रीनाथ भट्ट के नाम प्रसिद्ध हैं। प्रियर्सन का आधुनिक भारतीय आर्यभाषाओं में बलात्मक स्वराघात नामक लेख और टर्नर का गुजराती ध्वनि समूह नामक लेख अधिक प्रसिद्ध हैं। गौरी शंकर हीराचन्द्र ओझा ने प्राचीन भारतीय लिपिमाला नामक ग्रन्थ लिखा था जिसमें देवनागरी लिपि और अको का इतिहास दिया गया है। काम्ताप्रसाद का व्याकरण भी सराहनीय है।

इस युग में कुछ भाषा-विज्ञान की पुस्तकें भी लिखी गयी हैं जिनमें से दुनीदचन्द्र का पंजाबी और हिन्दी भाषा-विज्ञान, श्यामसुन्दर दास का भाषा-विज्ञान तथा श्यामसुन्दरदास और अप्पनारायण आचार्य का 'भाषा-रहस्य', बाबूराम सक्सेना का सामान्य भाषा-विज्ञान, नलिनीमोहन सान्याल का भाषा-विज्ञान, मंगलदेव शास्त्री का तुलनात्मक भाषा-विज्ञान, भोलानाथ तिवारी का भाषा-विज्ञान आदि प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त कुछ विद्वान् भिन्न-भिन्न भाषाओं पर भी कार्य कर चुके हैं—जैसे दर्दी भाषाओं के लिए डॉ० सिद्धेश्वर वर्मा, कोकणी भाषा के लिए श्री कात्रे, पंजाबी भाषा के लिए बनारसीदास जैन, द्रविड परिवार की भाषाओं के लिए रामा स्वामी ऐय्यर, अपभ्रंश भाषाओं के लिए हीरालाल जैन, आन्ध्र भाषा के लिए डॉ० चित्तपुरी नारायण और मराठी भाषा के लिए श्रीकृष्ण जी पाटुरंग तथा प्रो० कुलकर्णी प्रसिद्ध हैं।

आधुनिक काल के आरम्भ में यह अनुभव किया गया कि वर्तमान युग में वर्णनात्मक भाषा-विज्ञान के क्षेत्र में काम नहीं हो रहा है। अतः १९२८ ई० की हेग-काग्रेस के बाद से वर्णनात्मक भाषा विज्ञान पर अधिक कार्य हो रहा है। आधुनिक यंत्रों—सोनोग्राफ, ओसिलोग्राफ, पिच-मीटर, इकराइटर, साउण्ड स्पेक्ट्रोग्राफ तथा स्पेक्ट्रोग्राम आदि की सहायता से ध्वनियों का अध्ययन बड़े सूक्ष्म एवं वैज्ञानिक ढंग से किया जा रहा है।

सीधे भाषा की उत्पत्ति के प्रश्न पर विचार करते हैं अतः विद्वानों ने इन्हें प्रत्यक्ष मार्ग के अन्तर्गत रखा है। इसके विपरीत जिस मार्ग में भाषा के वर्तमान रूप से सूतकासीन रूप तक पहुँचा जाता है और इसके लिए भाषाओं का अध्ययन तुलनात्मक एवं ऐतिहासिक आधार पर किया जाता है उसे परोक्ष मार्ग कहते हैं। इससे भाषा की उत्पत्ति के सम्बन्ध में तो निर्णय नहीं हो पाता परन्तु उसके प्रारम्भिक रूप को समझने में कुछ सहायता अवश्य मिल सकती है।

बैवी उत्पत्ति (Divine origin)

प्राचीन लोग तर्क प्रिय की अपेक्षा अज्ञानों अधिक थे ईश्वर पर उनका अत्यन्त विश्वास था। वह उसे ही सम्पूर्ण सृष्टि का रचयिता मानते थे। अतः भाषा की उत्पत्ति के सम्बन्ध में भी उनका यही विश्वास था कि वह ईश्वर की देन है। अज्ञान होने के साथ-साथ वे धर्मार्थ एवं धन्य विश्वासी भी थे जिसके परिणामस्वरूप उनका प्रादुर्भाव ईश्वर ही एक मात्र ईश्वर और उनके धर्म-ग्रन्थों की भाषा ही एक मात्र प्राणि भाषा थी। इसी कारण हम देखते हैं कि प्रत्येक धर्मावलम्बी अपनी भाषा को ही प्राणि भाषा मानता है—ईसाई Old Testament की भाषा हिब्रू को मुसलमान कुरान की भाषा अरबी को बौद्ध लोग बाउद्धों की भाषा पाणि को जैन लोग मगध भाषा को तथा हिन्दू लोग वेदों की भाषा संस्कृत को प्राणि भाषा मानते हैं। स्पष्ट है कि यह मत निराधार है। पाणिनी के १४ सूत्रों की उत्पत्ति ईश्वर के एक रूप शिव के वक्ता से मानी जाती है।

यदि भाषा ईश्वर की देन होती तो प्रथम तो सृष्टि के समस्त वस्तुओं की भाषा एक ही होती बँधी कि उनकी अलग-अलग कृतियाँ-मानव, पशु, नदी समुद्र प्रादि हैं और दूसरे वह प्रारम्भ में ही पूर्ण विकसित रूप में होती। परन्तु हम देखते हैं कि न तो सर्वत्र एक ही भाषा बोलती जाती है और न भाषा प्रारम्भ में पूर्ण विकसित रूप में ही थी। उनका विकास तो धीरे-धीरे हो रहा है। कुछ राजाओं ने (अकबर केस वतुर्न सेमेटिक्स प्रादि) वह सोचकर कि यदि भाषा ईश्वर की देन है तो वह समाज से प्रत्यक्ष रहकर भी सीखी जा सकती है कुछ बच्चों को जन्म से ही एकाग्र में रखा और जब वह देखा कि बच्चे गुँमे-अहरे हो गए हैं तो उन्हें स्पष्ट भात हो गया कि भाषा ईश्वरीय देन न होकर समाज में रह कर ही सीखी जा सकती है। इन बातों से स्पष्ट भात हो जाता है कि भाषा ईश्वरीय देन नहीं है यदि है तो केवल इस सीमित धर्म में कि ईश्वर ने हमारे धर्म को अत्यन्त बीजों के बलों से अधिक लोच बनाया है जिससे हमारी वाग्विधि अधिक है और हम बहुत अधिक प्रकार की ध्वनियाँ ध्वनित कर सकते हैं। अतः आज इस मत को कोई नहीं मानता।

सांकेतिक उत्पत्ति

इस सिद्धान्त के अनुसार प्रारम्भ में मनुष्यों ने जब यह देखा कि हाथ के अङ्गुली से नाम नहीं चलता तो उन्होंने एक स्थान पर एकत्रित होकर सभी वस्तुओं

: ३५ :

भाषा की उत्पत्ति

- १ भूमिका
- २ दैवी-उत्पत्ति सिद्धान्त
- ३ साकेतिक उत्पत्ति सिद्धान्त
४. धातु-सिद्धान्त
- ५ अनुकरणमूलकतावाद
- ६ मनोभावाभिव्यक्तिवाद
- ७ अनुरणनमूलकतावाद
८. यो—हे—हो वाद
- ९ इ गित सिद्धान्त
- १० सगीत सिद्धान्त
११. सम्पर्क सिद्धान्त
- १२ समन्वितवाद
- १३ उपसहार

मनुष्य ने कब, क्यों और कैसे बोलना आरम्भ किया होगा, इस विषय पर अत्यन्त प्राचीन कालसे ही विचार होता आया है अर्थात् भाषा की उत्पत्तिके सम्बन्ध में अनेक विद्वानों ने अनुमान और अध्ययन के आधार पर अपने-अपने विचार प्रकट किए हैं। यद्यपि कुछ विद्वानों ने इस प्रश्न को अनुमानाश्रित मानने के कारण उसे भाषा-विज्ञान के क्षेत्र से बहिष्कृत करने का भी सुझाव दिया और १८६६ ई० में पेरिस में होने वाली भाषा-विज्ञान परिषद् ने स्पष्ट शब्दों में भाषा की उत्पत्ति के प्रश्न पर विचार आदि करने पर प्रतिबन्ध भी लगा दिया, तथापि पिछले सौ वर्षों में यह प्रश्न बार-बार उठाया गया है, कुछ नवीन सिद्धान्त प्रस्तुत किये गए हैं और पुराने सिद्धान्तों की नयी व्याख्याएँ प्रस्तुत की गई हैं। अतः यह प्रश्न यद्यपि आज उतना महत्वपूर्ण नहीं रह गया है जितना पहले था, तथापि वह आज भी उठाया जाता है क्योंकि भाषा सम्बन्धी विचार-विमर्श में यह प्रश्न उठना स्वाभाविक ही है कि भाषा की उत्पत्ति कैसे हुई और उसका आरम्भिक रूप क्या था ?

भाषा की उत्पत्ति के सम्बन्ध में अत्यन्त प्राचीन काल से विचार होता आया है और इस सम्बन्ध में अनेक वाद या सिद्धान्त प्रस्तुत किए गए हैं। च कि ये सिद्धान्त

अनुकरण मूलकतावाद

इस बात के अनुसार मनुष्य ने प्रारम्भ में पशु-पक्षियों के कण्ठ से निरृत ध्वनियों के अनुकरण पर उन पक्षियों का तथा उनकी बोलियों का नाम रखा। बिस्ती के लिये म्यांठ कुत्ते के लिये भी-भी इसी प्रकार के शब्द हैं। कुछ कोकिल कुछ घाँस भी ऐसे ही शब्द हैं। इसके प्रमाण में प्रायः यह किंवदन्ती प्रचलित है कि एक बार एक घंघरेल चीन गया और वहाँ जान जानने के समय उसके सामने मांस रखा गया तो यह जानने के लिये कि वह किस पक्षी का मांस है उसने पूछा *croon croon* (मुर्गे की बोली)? इसके उत्तर में चीनी व्यक्ति ने बतल की भाषा में बतल कर कहकर दिया कि नहीं वह मुर्गे का मांस न होकर बतल का है।

सर्वप्रथम तो यही बात बड़ी हास्यास्पद लगती है कि मनुष्य जो सर्वमोष्ठ प्राणी है स्वयं कुछ न बोल सका और उसे पशुपक्षियों की ध्वनियों का अनुकरण करना पड़ा। दूसरे, सत्कार की बोलियों में जीवों की बोलियों से मिलते जुलते शब्द मिले-जुले हैं अतः यह नहीं माना जा सकता कि जीवों की बोलियाँ सुन-सुन कर ही लोगों ने बोलियाँ बनाई होंगी फिर पेड़-पौधे नहीं चाने पहाड़ ये तो बोलते नहीं फिर उनके लिये शब्द कैसे बने होंगे। सारांश यह कि बोली के कुछ शब्दों का निर्माण चाहे जसे ही इस सिद्धान्त के आधार पर हुआ हो पूरी बोली कभी इस पर आधारित नहीं हो सकती थी। अतः इस सिद्धान्त को आक्षेप रूप से सत्य माना जा सकता है।

मनोभाषाभिन्न्यवित्तावाद

इस मत के अनुसार तीन मनोरोगों—कोष प्रसन्नता, घृणा घाँस के उत्पन्न होने पर स्वतः मनुष्य के मुख से कुछ ध्वनियाँ निवृत्त होने लगती हैं जैसे घृणा के समय छि-छि-प्रसन्नता के समय 'बाहू बाहू' बुल के समय 'बाहू हाय' इत्यादि। इस मत के समर्थकों का मत है कि इन्हीं कतिपय ध्वनियों से भाषा का विकास हुआ होगा। परन्तु यह सिद्धान्त ठीक नहीं मान पड़ता। सर्वप्रथम तो ऐसे शब्द भाषा के प्रथम ध्वन नहीं होते उनसे भाषा का विकास नहीं हो सकता और न केवल इन शब्दों के बोलने से कुछ शब्द ही सम्भ्रम्य जा सकता है। दूसरे ये शब्द किसी भी भाषा में ४ ५ से अधिक नहीं होते। तीसरे विभिन्न विभिन्न भाषाओं में विभिन्न-विभिन्न शब्द ऐसे मनोरोगों को व्यक्त करने के लिये पाए जाते हैं। यदि चमरेजी में बुल के समय *The Poooh Poooh* कहा जाता है तो हिन्दी में 'छि छि' इसी प्रकार सोर के समय हिन्दी में 'बाहू' तो चमरेजी में *oh* ध्वनियाँ उच्चरित होती हैं। यदि स्वतः ये ध्वनियाँ प्रारम्भ में निवृत्त हुई होती और सभी भाषाओं की मूल भाषा होती तो समस्त समस्त भाषाओं में विभिन्न २ न होकर एक ही ही होती। संसार भर के कुत्ते कड़ होने पर एक प्रकार की तथा कुत्ती होने पर दूसरे प्रकार की ध्वनि निर्गत करती हैं। अतः स्पष्ट है कि भाषा के जन्म की नींव इन शब्दों पर कभी आधारित नहीं हो सकती थी अतः केवल पौ के शब्दों की उत्पत्ति की समस्या पर ही इस सिद्धान्त में प्रकाश पड़ता है।

का प्रतीकात्मक या साकेतिक नाम या शब्द निश्चित करके उन्हें स्वीकार किया होगा और तभी भाषा का जन्म हुआ होगा। ध्यान देने से यह मत नितान्त हास्यास्पद लगता है। यदि भाषा थी ही नहीं, तो विचार-विनिमय हुआ कैसे होगा। न तो वे एकत्र ही हो सकते थे और न नाम ही रख सकते थे। इसके विपरीत यदि वे विचार-विनिमय कर ही सकते थे, तो फिर किसी अन्य भाषा की आवश्यकता ही क्या थी ?

यदि यह मानते हैं कि सकेत करते समय 'ओ' 'ए' ध्वनिया निकली होगी और उनसे ही भाषा का विकास हुआ होगा, तो यह भी गलत है। प्रथम तो सकेत बोली से पहले की वस्तु हैं अर्थात् बोल सकने के समय उनकी आवश्यकता नहीं पड़ती और दूसरे दो-चार ऐसी ध्वनियों से भाषा का विकास नहीं हो सकता। आज भी गू गो द्वारा उच्चरित ध्वनियों को देखकर हम कह सकते हैं कि उनसे भाषा का विकास नहीं हो सकता। साराण यह कि यह मत पहले मत के समान नितान्त निराधार है।

धातु सिद्धान्त

इस मत को जन्म देने वाले थे प्रो० हेज, जिनके विचारों के आधार पर ही Maxmuller ने पहले इस सिद्धान्त को स्वीकार कर आगे बढ़ाया। इस सिद्धान्त के अनुसार ससार की हर चीज की अपनी अलग ध्वनि होती है। मनुष्य भी जिस किसी वस्तु के सम्पर्क में आता है, उसके लिये उसके मुख से एक विशिष्ट ध्वनि निकलती है। विभिन्न वस्तुओं के लिए प्रयुक्त ये ध्वनिया 'धातु' थी। इसके अनुसार सृष्टि के आदि में मानव में 'विभाविका शक्ति' नामक एक शक्ति थी जिसकी सहायता उसने से ४००-५०० ध्वनियों को जन्म दिया और वे ही ध्वनिया बनकर धातु भाषा का प्रासाद खड़ा कर सकने में समर्थ हुईं। बाद में वह शक्ति नष्ट हो गई और उन्हीं धातुओं में प्रत्यय आदि जोड़कर अन्य शब्दों का निर्माण हुआ।

यह मत भी निराधार है क्योंकि प्रथम तो ससार में अनेकों ऐसी भाषाएँ हैं जिनमें धातु नाम की कोई वस्तु है ही नहीं। एकाक्षर कुल की चीनी आदि भाषाएँ ऐसी ही हैं। संस्कृत आदि भाषाओं में ही धातु हैं और उन्हीं में प्रत्यय आदि जोड़कर अन्य शब्द बनाये गए हैं। दूसरे, संस्कृत आदि भाषाओं में भी 'धातु' भाषा का स्वाभाविक अंश नहीं है। उसे तो बाद के वैयाकरणों ने बाद में खोज निकाला है और इस प्रकार वह आदि की वस्तु न होकर अंत की है। तीसरे, मैक्समूलर का यह कथन कि प्रारम्भ में विभाविका शक्ति थी परन्तु बाद में वह नष्ट हो गई नितान्त भ्रमपूर्ण और असुद्ध है। यह समझ में नहीं आता कि विकास को प्राप्त होने के स्थान पर उसका हास क्यों हो गया। फिर यह भी समझ में नहीं आता कि बिना कुछ और जाने हुए धातु से भिन्न-भिन्न शब्द कैसे बने और उनका भिन्न अर्थों में प्रयोग कैसे प्रारम्भ हुआ। साराण यह कि यह मत भी दैवी-उत्पत्तिवाद जैसा ही निराधार है और स्वयं मैक्समूलर ने बाद में इसे निरर्थक जानकर छोड़ दिया।

पर यह कहना कि जीम से हाथ धारि ग्रंथों के अनुकरण के आधार पर ध्वनि या स्रष्टों की उत्पत्ति हुई ठीक नहीं। इसी प्रकार ध्वनि और धर्म का भी तर्क-सम्मत सिद्धान्त उन्होंने स्थापित करने का प्रयास किया है वह भी असतोषजनक है। उदाहरण के लिये अनेक भाषाओं में ऐसी गत्यात्मक धातुओं की कमी नहीं जो र से आरम्भ नहीं होती। इस सिद्धान्त के अनुसार तो धातु का प्रथम अक्षर ही महत्वपूर्ण होगा पर यह बात नहीं फिर बाह के बर्ण किस आधार पर रहे गये इसका भी सतोषजनक उत्तर यह सिद्धान्त नहीं देता। यदि यह सिद्धान्त सच होता तो संसार की सभी प्राचीन भाषाओं में प्रारम्भिक भाषों को ध्वनित करने वाले समानार्थी स्रष्टों में पर्याप्त सामान्य होना चाहिए था पर ऐसा नहीं है। अतः इस सिद्धान्त का केवल प्रारम्भिक अंश ही सत्य है।

संगीत सिद्धान्त

इस सिद्धान्त के अनुसार भाषा की उत्पत्ति धावित मानव के समीप से मानी जाती है। इसके अनुसार गाने से प्रारम्भिक धर्माविहीन अक्षर बने और फिर विषय स्थिति में उनका प्रयोग होने में उन अक्षरों का धर्म से सम्बन्ध हो गया। पर यह बात समझ में नहीं आती कि गुणगुणाने के अक्षरों से भाषा कैसे निकली होगी।

सम्पर्क सिद्धान्त

इस मत के प्रतिपादक रेवेण महोदय का कहना है कि परस्पर सम्पर्क रहना मानव की सहाय प्रवृत्ति है। प्रारम्भिक काल में सम्पर्क के लिये स्वयं धावि का सहारा तो लिया ही जाता रहा होगा मुखोच्चरित ध्वनियाँ भी सहायक रही होगी। भाषा अन्धी का विकसित रूप है। जैसे-जैसे सम्पर्क की प्रावण्यवस्था बढ़ी ध्वनियों का भी विकास हुआ। आरम्भ की ध्वनियाँ अवेच्छाहृत स्वाभाविक थीं बीरे बीरे मानव ने उन्हें कृत्रिमता के आधार पर विकसित किया। आरम्भ में सम्पर्क भावों के स्तर पर था पर जब वह विचारों के स्तर पर हुआ तो भाषा का धीरे धीरे अधिक विकास हुआ। यद्यपि रेवेण भाषाविद्यात्मक व्यंग्याभिप्रेक्षित को चिन्तित की अभिव्यक्ति नहीं मानते किन्तु सम्पर्क-ध्वनि का इससे सम्बन्ध अवश्य है। सम्पर्क ध्वनि का विकास संसूचक ध्वनि में होता है जिसमें निश्चिन्ता पुकारना धावि आते हैं। इसी अवस्था में भाषा के धावित स्रष्टों का विकास हुआ होगा। उनका कहना है कि उस समय सम्बन्धियों एवं वस्तुओं के लिये शब्द रहे होंगे किन्तु उनका सम्बन्ध सत्ता से न होकर क्रिया से रहा होगा। इस प्रकार क्रिया पहले आई, सत्ता बाद में। शब्द शब्द न होकर वाक्य रहे होंगे। फिर धीरे विकास होने पर कई प्रकार के शब्दों को मिलाकर छोटे छोटे वाक्य बने होंगे। बीरे बीरे विचार के स्तर पर सम्पर्क बढ़ने पर भाषा विकसित हुई होगी।

श्री रेवेण का यह सिद्धान्त भाषा-मनोविज्ञान पशु-मनोविज्ञान तथा धावित धर्माविवित मानव-मनोविज्ञान पर आधारित है, अतः यह पूर्ण तर्कसम्मत है। परन्तु यह भाषा की उत्पत्ति और विकास के मनोवैज्ञानिक सामान्य सिद्धान्त का ही विवेचन करता है, ठीक रूप को नहीं बताता।

अनुरणनमूलकतावाद

इस वाद के अनुसार निर्जीव पदार्थ कुछ ध्वनियां निर्गत करते हैं, जैसे पानी के बहने से कलकल छलछल, पानी में कूदने से छपछप, पत्ते के पृथ्वी पर गिरने से 'पत' आदि ध्वनियां होती हैं। उन ध्वनियों को सुनकर ही उनके अनुरणन पर उन ध्वनियों के द्योतक शब्द बनाये गए होंगे। अंगरेजी में भी Buzz, Hiss, Thunder Dazzle आदि इसी प्रकार के शब्द हैं।

यह वाद भी आशिक रूप से ही सत्य है क्योंकि जहाँ तक इन शब्दों की उत्पत्ति का सम्बन्ध है, वे अवश्य ही इस आधार पर बने होंगे, परन्तु इनकी सख्या अत्यन्त अल्प है। अतः उनसे भाषा की उत्पत्ति के सम्बन्ध में कोई महत्त्वपूर्ण सहायता नहीं मिलती।

यो-हे हो सिद्धान्त

इसे श्रमपरिहरणमूलकतावाद भी कहते हैं। इस सिद्धान्त के प्रतिपादन का श्रेय न्वायर (Noire) नामक विद्वान को है। उनका मत है कि परिश्रम का कार्य करते समय मनुष्य तेजी से सास लेता-निकालता है और उसके मुख से कुछ अस्फुट ध्वनियां जैसे 'छियो' 'हियो' 'हे-हो' आदि निकलती हैं जिनसे परिश्रमकर्ता को कुछ राहत मिलती है। इस सिद्धान्त का आधार यह है कि किसी क्रिया के साथ स्वभावतः होने वाली ध्वनि ही उस क्रिया का बोध करती है। परन्तु चूँकि न तो इस प्रकार की ध्वनियों का भाषा में कोई महत्त्वपूर्ण स्थान होता है और न उनसे किसी प्रकार का विशिष्ट अर्थ ही निकलता है, अतः यह सिद्धान्त भी अमान्य है।

इगित सिद्धान्त

इस सिद्धान्त का यद्यपि सर्वप्रथम सकेत हमें पालेनिशियन भाषा के विद्वान डा० राये की कृति में मिलता है, तथापि इसका विस्तृत विवेचन आइसलैंडिक भाषा के विद्वान अलेक्जेंडर जोहानसन की तीन पुस्तकों में मिलता है। वे भाषा के विकास के चार सोपान मानते हैं—(१) मनुष्य ने भय, क्रोध, दुःख, प्रसन्नता, भूख, व्यास आदि की स्थिति में भाव-व्यञ्जक ध्वनियों को जन्म दिया होगा। (२) इस अवस्था में पशु-पक्षियों तथा निर्जीव पदार्थों की ध्वनियों का अनुरणन हुआ। (३) इस स्थिति में अनुरणन बाहरी चीनों का न होकर अपने अगो प्रमुखतः हाथ या अंग—सकेतों का होगा। इसे भाव-सकेत की स्थिति कह सकते हैं। (४) चूँकि तीसरी स्थिति में केवल स्थूल के लिए शब्द बने, अतः इस स्थिति में सूक्ष्म भावों के लिए शब्दों का निर्माण हुआ। जोहानसन ने ध्वनि और अर्थ का सम्बन्ध स्थापित करते हुए कहा कि जिन ध्वनियों के उच्चारण में जीम दौड़ती है जैसे र उनसे प्रारम्भ होने वाली धातुओं का अर्थ गति होगा और जिन ध्वनियों के उच्चारण में ओठ बन्द होते हैं जैसे 'म' उनसे प्रारम्भ होने वाली धातुओं का अर्थ बन्द करना, चुप होना आदि होगा।

इस मत से भाषा के विकास की आरम्भिक स्थिति पर तो प्रकाश पड़ता है,

पर यह कहना कि बीम से हाथ आदि धर्मों के अनुकरण के आधार पर ध्वनि या शब्दों की उत्पत्ति हुई ठीक नहीं। इसी प्रकार ध्वनि और धर्म का जो तर्क-सम्मत सिद्धान्त उन्होंने स्थापित करने का प्रयास किया है वह भी असतोपजनक है। उदाहरण के लिये अनेक भाषाओं में ऐसी गत्यात्मक धातुओं की कमी नहीं जो र से आरम्भ नहीं होती। इस सिद्धान्त के अनुसार तो धातु का प्रथम अक्षर ही महत्वपूर्ण होना पर यह बात नहीं फिर बाद के वर्ण किस आधार पर रखे गये इसका भी सतोपजनक उत्तर यह सिद्धान्त नहीं देता। यदि यह सिद्धान्त सच होता तो ससार की सभी प्राचीन भाषाओं में प्रारम्भिक भावों को व्यक्त करने वाले समानार्थी शब्दों में पर्याप्त सामान्य होना चाहिए था पर ऐसा नहीं है। अतः इस सिद्धान्त का केवल प्रारम्भिक अर्थ ही सत्य है।

संगीत सिद्धान्त

इस सिद्धान्त के अनुसार भाषा की उत्पत्ति आदिम मानव के संगीत से मानी जाती है। इसके अनुसार गाने से प्रारम्भिक धर्मविहीन अक्षर बने और फिर विधेय स्थिति में उनका प्रयोग होने से उन अक्षरों का धर्म से सम्बन्ध हो गया। पर यह बात समझ में नहीं आती कि गुनगुनाने के अक्षरों से भाषा कैसे निकली होगी।

सम्पर्क सिद्धान्त

इस मत के प्रतिपादक रेवेण्ड महोदय का कहना है कि परस्पर सम्पर्क रखना मानव की सहज प्रवृत्ति है। प्रारम्भिक काल में सम्पर्क के लिये स्पर्श आदि का सहारा तो लिया ही जाता रहा होगा मुखोन्मिरित ध्वनियाँ भी सहायक रही होंगी। भाषा उन्हीं का विकसित रूप है। जैसे-जैसे सम्पर्क की आवश्यकता बढ़ी ध्वनियों का भी विकास हुआ। आरम्भ की ध्वनियाँ अपेक्षाकृत स्वाभाविक थीं बीरे बीरे मानव ने उन्हें कृत्रिमता के आधार पर विकसित किया। आरम्भ में सम्पर्क भावों के स्तर पर था पर जब वह विचारों के स्तर पर हुआ तो भाषा का और भी अधिक विकास हुआ। अतः रेवेण्ड साक्षात्कारात्मक ध्वन्याभिप्रेक्षित को चिन्तित की अभिव्यक्ति नहीं मानते किन्तु सम्पर्क-ध्वनि का इससे सम्बन्ध अवश्य है। सम्पर्क ध्वनि का विकास संयुक्त ध्वनि में होता है जिसमें निश्चिन्ता पुकारना आदि आते हैं। इसी अवस्था में भाषा के आदिम शब्दों का विकास हुआ होगा। उनका कहना है कि उस समय सम्बन्धियों एवं वस्तुओं के लिये जहज रहे होंगे किन्तु उनका सम्बन्ध सत्ता से न होकर क्रिया से रहा होगा। इस प्रकार क्रिया पहले आई संज्ञा बाद में। शब्द, शब्द न होकर वाक्य रहे होंगे। फिर और विकास होने पर कई प्रकार के शब्दों को मिखाकर छोटे छोटे वाक्य बने होंगे। बीरे बीरे विचार के स्तर पर सम्पर्क बढ़ने पर भाषा विकसित हुई होगी।

दो रेवेण्ड का यह सिद्धान्त वास्तव-मनोविज्ञान पशु-मनोविज्ञान तथा आदिम विकसित मानव-मनोविज्ञान पर आधारित है अतः यह पूर्ण तर्कसम्मत है। परन्तु यह भाषा की उत्पत्ति और विकास के मनोवैज्ञानिक सामान्य सिद्धान्त का ही विवेचन करता है, ठोस रूप को नहीं बताता।

समन्वित वाद

पिछली शताब्दी में प्रसिद्ध भाषा-विज्ञान-विद् स्वीट ने ऊपर बताए गए कतिपय सिद्धान्तों का समन्वय करते हुए भाषा की उत्पत्ति के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किये और कहा कि भाषा के प्रारम्भिक रूप के निर्माण में भाव-सकेत, ध्वनि-समवाय (sound group) आदि ने पर्याप्त सहायता दी। उनके अनुसार आरम्भ में भाषा में तीन प्रकार के शब्द थे—(१) अनुकरणात्मक जैसे काक, घुम्घू आदि (२) मनोभावामिव्यजक जैसे ओह, आह, धिक्, हुश आदि (३) प्रतीकात्मक शब्द। प्रतीकात्मक शब्द उसे कहते हैं जिसका सयोग से या किसी अत्यन्त सामान्य और थोड़े सम्बन्ध से किसी अर्थ से सम्बन्ध जुड़ जाता है और वह उसका प्रतीक बन जाता है। उदाहरण के लिए बच्चे तो यो ही अनजान में, मामा, पापा, बाबा आदि शब्द उच्चरित करते हैं, पर घर के लोग उनका प्रयोग अपने लिए समझने लगते हैं और उनका प्रयोग उन्ही अर्थों में करने लगते हैं। भाषा-विज्ञान में जिन्हे नर्सरी-शब्द कहा गया है, वे इसी प्रकार बनते हैं। बहुत से सर्वनामों का निर्माण इसी प्रकार होता है। 'तू' 'यह', 'वह' आदि सर्वनामों का उच्चारण करते समय व्यक्ति या पदार्थ विशेष के प्रति सकेत किया गया होगा, और फिर जिस के प्रति सकेत किया गया होगा, उसी का वाचक वह शब्द बन गया होगा। बहुत से क्रिया-शब्दों या धातुओं का निर्माण भी इसी प्रकार हुआ। उदाहरण के लिए 'पीते' समय सास अन्दर लेकर इंगित किया जाता रहा होगा। उसी आधार पर संस्कृत में 'पिबामि' या लैटिन में 'bibere' जैसी क्रियाएँ बनीं। इस प्रकार प्रारम्भ में बहुत से शब्द बने होंगे, पर योग्यतमावशेष (survival of the fittest) के नियम के अनुसार उनमें से कुछ ही भाषा में स्थान प्राप्त कर सके।

स्वीट का यह मत स्थूल पदार्थों का द्योतन करने वाले शब्दों पर ठीक से लागू होता है, जहाँ तक सूक्ष्म विचार या भावों को व्यक्त करने वाले शब्दों या नवीन आविष्कृत पदार्थों को व्यक्त करने वाले शब्दों का सम्बन्ध है, स्वीट का कहना है कि इसके लिए मनुष्य ने 'सादृश्य' को आधार बनाया होगा, परिचित से अपरिचित का नामकरण करने का मार्ग अपनाया होगा। उदाहरण के लिए आस्ट्रेलिया के आदिवासियों ने स्नायु और पुस्तक में सादृश्य देखकर पुस्तक के लिए स्नायु-वाचक शब्द मुय्म का प्रयोग किया क्योंकि उन्होंने अनुभव किया कि पुस्तक भी स्नायु की तरह खुलती-बंद होती है।

इस प्रकार स्वीट के अनुसार भावामिव्यजक, अनुकरणात्मक तथा प्रतीकात्मक शब्दों से भाषा शुरू हुई। फिर उपचार (ज्ञात से अज्ञात का परिचय) के कारण बहुत से शब्दों का अर्थ विकसित होता गया या नये शब्द बनते गये।

निष्कर्ष यह है कि आज तक जितनी खोजें हुई हैं, उन पर विचार करने के बाद हम यही कह सकते हैं कि भाषा की उत्पत्ति भावामिव्यजक, अनुकरणात्मक तथा प्रतीकात्मक शब्दों से हुई, और इसमें इंगित संगीत एवं सम्पर्क सिद्धान्त से सहायता मिली।

भाषा का आधार एवं प्रकृति

- १ भाषा का आधार
- २ भाषा वैश्विक सम्पत्ति है वज्ज्या भवित सम्पत्ति
- ३ भाषा सामाजिक वस्तु है
- ४ भाषा परम्परगत वस्तु है
- ५ भाषा परिकल्पनीय है
- ६ भाषा कठिनता से सरलता की ओर प्रवृत्त करती है
- ७ भाषा स्तब्ध से सुस्थ की ओर जाती है
- ८ भाषा संयोगात्मकता से निरयोगात्मकता की प्राप्ति होती है
- ९ भाषा का विकास और उसके कारण
 - (क) आन्तरिक कारण
 - (ख) बाह्य कारण

१ भाषा के विकास में आन्तरिक और उसके कारण

भाषा का आधार

भाषा के दो आधार हैं—मानसिक (psychical) तथा भौतिक (physical)। यदि प्रथम को भाषा की आत्मा और दूसरे को उसका शरीर कहा जाय तो प्रत्युक्ति न होगी। मानसिक आधार के अन्तर्गत मानव के वे भाव विचार आकांक्षाएँ आदि आएँ जिन्हें वह दूसरों पर व्यक्त करना चाहता है और भौतिक आधार के अन्तर्गत वे स्थितियाँ आँसी जिनके सहारे वह अपने भावों और विचारों को अभिव्यक्त करता है और श्रोता जिनके सहारे वक्तव्य की बात को समझता है। 'रोटी' शब्द का अर्थ उसकी आत्मा है और रू + ओ + ट + ई ये स्थितियाँ उसका शरीर हैं।

भाषा की प्रकृति

भाषा वैश्विक सम्पत्ति न होकर भवित सम्पत्ति है। कुछ समय पूर्व एक लोग समझते थे कि भाषा वैश्विक सम्पत्ति है अर्थात् वज्ज्या अपने माता-पिता से भाषा सहज ही प्राप्त कर लेता है पर अब विभिन्न प्रयोगों द्वारा यह स्पष्ट हो गया है कि भाषा वैश्विक सम्पत्ति नहीं है वज्ज्या उसे अनायास ही माता-पिता से प्राप्त नहीं करता यह आवश्यक नहीं कि वज्ज्या अपने मा-बाप की ही भाषा बोले। यदि भारतीय वज्ज्या

जन्म के बाद दो-चार वर्ष तक किसी विदेशी वातावरण में रहता है, विदेशी भाषा-भाषियों के बीच उसका पालन-पोषण होता है, तो निश्चय ही वह अपनी मातृ भाषा न सीखकर वह विशिष्ट विदेशी भाषा सीखेगा जिसके बीच वह रहा है जो उसने सुनी है और जिसका उसने अनुकरण किया है। यदि भाषा पत्रिक सम्पत्ति होती, तो भारतीय बच्चा किसी भी वातावरण में रहकर अपने माता-पिता की भाषा ही बोलता, पर ऐसा नहीं होता, अतः स्पष्ट है कि मानव भाषा को सहज ही प्राप्त नहीं करता, उसका अर्जन करता है। वह उसे अपने चारों ओर के समाज एवं वातावरण से अनुकरण द्वारा सीखता है—भाषा अर्जित सम्पत्ति है।

भाषा सामाजिक वस्तु है

जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं मानव भाषा सीखता है, वह अपने चतुर्दिक समाज से उसे सीखता है। यदि एकान्त गुहा अथवा जंगल में रहने वाला व्यक्ति गूंगा रहता है, तो इसका कारण यही है कि उसे समाज का सम्पर्क प्राप्त नहीं होता। यदि भेड़िये द्वारा पालित बच्चे ने भेड़िये जैसी ध्वनि ही सीखी, तो इसका भी यही कारण है कि वह मानव-समाज के बीच न रह भेड़ियों के समाज में रहा। अतः स्पष्ट है कि भाषा आदि से अतः तक समाज से सम्बन्धित है। उसका जन्म समाज में होता है और उसके विकास के लिए भी समाज ही उत्तरदायी है। अतः हम कह सकते हैं कि भाषा एक सामाजिक वस्तु है।

भाषा परम्परागत वस्तु है

यदि प्रत्येक व्यक्ति अपनी इच्छानुसार भाषा का निर्माण करना चाहे, तो इससे समाज में अव्यवस्था और अराजकता ही फैले, अतः व्यक्ति भाषा-प्रयोग में नवीनता की बजाय परम्परा का ही आश्रय लेता है। वह उसका अर्जन परम्परा से ही करता है—जो भाषा उसके परिवार वाले बोलते हैं, वह भी उसी का प्रयोग करता है, नए सिरे से भाषा का निर्माण नहीं करता, यह दूसरी बात है कि वह उसमें थोड़ा बहुत परिवर्तन जाने या अनजाने करे। सारांश यह है कि भाषा व्यक्ति द्वारा उत्पन्न नहीं की जाती, वह परम्परा और समाज से उसका अर्जन करता है और यह अर्जन अनुकरण द्वारा होता है।

भाषा परिवर्तनशील है

चूँकि भाषा अनुकरण द्वारा सीखी जाती है और अनुकरण सदा पूर्ण नहीं हो सकता, अतः भाषा में परिवर्तन होना स्वाभाविक ही है। इसके अतिरिक्त प्रयोग से, घिसने और बाह्य प्रभावों के परिणामस्वरूप भी भाषा में परिवर्तन होते रहते हैं। मृत भाषा की बात छोड़ दें, तो स्पष्ट है कि जीवित भाषा कभी स्थिर नहीं रह सकती। राजनीतिक-सामाजिक कारणों अथवा नई आवश्यकताओं और अपेक्षाओं की पूर्ति के लिए भाषा में परिवर्तन होते ही रहते हैं।

भाषा कठिन से सरल होती चलती है

मनुष्य का जन्मजात स्वभाव है कि वह परिश्रम से बचना चाहता है कम से कम श्रम कर अधिकार्थिक लाभ पाना चाहता है। भाषा के क्षेत्र में भी यह बात वाप्य होती है। मनुष्य कम से कम प्रयास करना चाहता है अतः सर्वों के समिष्ट रूप प्रयोग में आता है व्याकरण के रूप कम करता चलता है, सरलता और स्पष्टता की ओर अग्रसर होता है। अतः जन-साधारण की भाषा के सम्बन्ध में वह निश्चय रूप से कहा जा सकता है कि वह कठिनता से सरलता की ओर अग्रसर होती है। साहित्यिक या लिखित भाषा की बात दूसरी है, उसे अधिकार्थिक अलंकृत सौष्ठवपूर्ण और कसारमय बनाने के प्रयत्न में साहित्यकार उसे कठिन और क्लिष्ट बना देते हैं पर जहाँ तक जन भाषा का सम्बन्ध है वह कठिन से सरल होती चलती है।

भाषा स्थूल से सूक्ष्म होती चलती है

जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं भाषा की धारणा है विचार और भाव। सम्प्रदाय के आरम्भ में मनुष्य की दृष्टि स्थूल पदार्थों पर अधिक होती है सूक्ष्म विचारों एवं भावों पर कम। अतः उसकी भाषा में भी स्थूल पदार्थों को व्यक्त करने वाले शब्द अधिक होते हैं पर जैसे-जैसे सम्प्रदाय और संस्कृति का विकास होता चलता है मनुष्य के मानसिक जगत् उसके चिन्तन और मनन का स्थिति विस्तीर्ण होता चलता है त्यो-त्यो उसकी भाषा भी अधिक सघन और ग्रीक होती चलती है उसमें सूक्ष्मातिसूक्ष्म भाव वीचियों को पकड़ने और प्रकट करने की क्षमता आ जाती है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि साधारणतः भाषा अग्रीक से ग्रीक होती जाती है। यह दूसरी बात है कि किसी जीवोमिक दुर्यटना (भूकंप बाढ़ आदि) या राजनीतिक उपद्रव-मुनस के कारण प्रेष-विशेष की भाषा ह्रासोग्मुख हो जाय।

भाषा संयोगावस्था से वियोगावस्था की ओर जाती है

पहले कुछ लोगो का विचार था भाषा वियोगावस्था से संयोगावस्था की प्राप्ति होती है। कुछ विद्वान यह मानते हैं कि कोई भाषा न तो सदा वियोगावस्था में ही रहती है और न संयोगावस्था में ही। वह संयोग से वियोग और वियोग में संयोग की ओर उन्मुख होती रहती है। पर नवीन मत यह है कि भाषा संयोग में वियोग की ओर जाती है जैसे संसृष्ट में हिन्दी। संसृष्ट में सन्नेपन की अधिकता है हिन्दी में वियोग की। संसृष्ट में 'गणछानि' में काम चल जाता है हिन्दी में 'मैं जाता हूँ' का प्रयोग करना पड़ता है।

भाषा का विकास और उसके कारण

भाषा के विकास का यह धर्म नहीं है कि भाषा पहले से अधिक ग्रीक, और सगन या ऊँची होती जाती है विकास का धर्म तो यह है कि उमम परिवर्तन होते चलते हैं। ये परिवर्तन भाषा को अधिभ्यजना की दृष्टि में अधिक ग्रीक भी बना सकते हैं और उसे ह्रासोग्मुख भी कर सकते हैं। भाषा में यह विकास जिन कारणों से होता

जन्म के बाद दो-चार वर्ष तक किसी विदेशी वातावरण में रहता है, विदेशी भाषा-भाषियों के बीच उसका पालन-पोषण होता है, तो निश्चय ही वह अपनी मातृ भाषा न सीखकर वह विशिष्ट विदेशी भाषा सीखेगा जिसके बीच वह रहा है जो उसने सुनी है और जिसका उमने अनुकरण किया है। यदि भाषा पैथिक सम्पत्ति होती, तो भारतीय बच्चा किसी भी वातावरण में रहकर अपने माता-पिता की भाषा ही बोलता, पर ऐसा नहीं होता, अतः स्पष्ट है कि मानव भाषा को सहज ही प्राप्त नहीं करता, उसका अर्जन करता है। वह उसे अपने चारों ओर के समाज एवं वातावरण से अनुकरण द्वारा सीखता है—भाषा अर्जित सम्पत्ति है।

भाषा सामाजिक वस्तु है

जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं मानव भाषा सीखता है, वह अपने चतुर्दिक समाज से उसे सीखता है। यदि एकान्त गुहा अथवा जंगल में रहने वाला व्यक्ति गूंगा रहता है, तो इसका कारण यही है कि उसे समाज का सम्पर्क प्राप्त नहीं होता। यदि भेड़िये द्वारा पालित बच्चे ने भेड़िये जैसी ध्वनि ही सीखी, तो इसका भी यही कारण है कि वह मानव-समाज के बीच न रह भेड़ियों के समाज में रहा। अतः स्पष्ट है कि भाषा आदि से अतः तक समाज से सम्बन्धित है। उसका जन्म समाज में होता है और उसके विकास के लिए भी समाज ही उत्तरदायी है। अतः हम कह सकते हैं कि भाषा एक सामाजिक सस्था है।

भाषा परम्परागत वस्तु है

यदि प्रत्येक व्यक्ति अपनी इच्छानुसार भाषा का निर्माण करना चाहे, तो इससे समाज में अव्यवस्था और अराजकता ही फैले, अतः व्यक्ति भाषा-प्रयोग में नवीनता की बजाय परम्परा का ही आश्रय लेता है। वह उसका अर्जन परम्परा से ही करता है—जो भाषा उसके परिवार वाले बोलते हैं, वह भी उसी का प्रयोग करता है, नए सिरे से भाषा का निर्माण नहीं करता, यह दूसरी बात है कि वह उसमें थोड़ा बहुत परिवर्तन जाने या अनजाने करे। सारांश यह है कि भाषा व्यक्ति द्वारा उत्पन्न नहीं की जाती, वह परम्परा और समाज से उसका अर्जन करता है और यह अर्जन अनुकरण द्वारा होता है।

भाषा परिवर्तनशील है

चूँकि भाषा अनुकरण द्वारा सीखी जाती है और अनुकरण सदा पूर्ण नहीं हो सकता, अतः भाषा में परिवर्तन होना स्वाभाविक ही है। इसके अतिरिक्त प्रयोग से, घिसने और बाह्य प्रभावों के परिणामस्वरूप भी भाषा में परिवर्तन होते रहते हैं। मृत भाषा की बात छोड़ दें, तो स्पष्ट है कि जीवित भाषा कभी स्थिर नहीं रह सकती। राजनीतिक-सामाजिक कारणों अथवा नई आवश्यकताओं और अपेक्षाओं की पूर्ति के लिए भाषा में परिवर्तन होते ही रहते हैं।

(घ) प्रयोग से घिस जाना—अधिक प्रयोग से भी भाषा में परिवर्तन होता है ध्वनिमाँ बिसते-बिसते सुप्त हो जाती है।

(ङ) मानसिक स्तर—बोलने वालों का मानसिक स्तर भी भाषा में परिवर्तन के लिए उत्तरदायी होता है। जैसे-जैसे किसी समाज का मानसिक स्तर ऊँचा होता जाता है उसकी विचारधारा भी अधिक प्रौढ़ एवं सूक्ष्म होती जाती है और फिर उन विचारों को व्यक्त करने वाली भाषा में भी अधिक सूक्ष्मता और प्रौढ़ता आ जाती है। इस प्रकार मानसिक विकास विचारों को और विचार भाषा को प्रौढ़ बनाते हैं। शब्दों के अर्थ में सूक्ष्मता आ जाती है भाषा के साहित्यिक प्रयोग उसे अधिक सशक्त बनाते हैं। सारांश यह है कि मानसिक स्तर के ऊँचा होने से भी भाषा में परिवर्तन आता है।

(च) ज्ञानबुद्धकर परिवर्तन—सामाजिक और राजनीतिक नेता प्रसिद्ध लेखक और विद्वान जिनका समाज में सम्मान है और जिनकी बात को श्रद्धा लोग सहज ही नहीं ठुकरा सकते कभी-कभी ज्ञानबुद्ध कर भाषा में नए प्रयोग करते हैं—शब्दों के रूप और उच्चारण में वाक्य रचना में परिवर्तन कर डालते हैं और साधारण बनता उनसे प्रभावित हो उनका अनुकरण करती है उनके द्वारा किये गए प्रयोगों को स्वीकार कर लेती है। ये प्रयोग और परिवर्तन भाषा के विकास में सहायक होते हैं। यह परिवर्तन स्वाभाविक न होकर कृत्रिम होता है क्योंकि प्रायः ऐसे प्रयोग अनिश्चित में अमलकार या मनीषता माने के लिए किए जाते हैं।

बाह्य कारण

(क) भौतिक वातावरण—जलवायु, भौतिक स्थिति भूमि की उर्वरता आदि का प्रदेश विशेष की भाषा पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक है। जलवायु का प्रदेश के रहने वालों के रहन-सहन स्वभाव आजीविका आचरण आदि पर प्रभाव पड़ता है और इन सबका भाषा से अनिष्ट सम्बन्ध है। उदाहरण के लिए, मैदानों में रहे जाने लोग एक-दूसरे के निकट सम्पर्क में रह सकते हैं उनके बीच दूर-दूर तक सम्बन्ध बने रहते हैं अतः उनकी भाषा में एकक्यता बनी रहती है उनकी बोली हर बार कोस पर नहीं बदलती। इसके विपरीत पहाड़ी प्रदेश में वापसन के साधन दुर्लभ होने के कारण लोगों का परस्पर सम्पर्क कम रहता है और वहाँ बोली-बोली दूर पर भाषा बदल जाती है इसी प्रकार यदि भूमि उर्वर है लोगों की जीविक की आवश्यकताएँ सहज ही उपलब्ध हो जाती हैं और उन्हें विस्तृत मजदूरी के लिए पर्याप्त समय मिल जाता है तो वे लोग निश्चय ही गूढ़ विषयों पर सोचने अपने विचारों को प्रकट करेंगे और फलतः उनकी भाषा भी अधिक प्रौढ़ सशक्त और सरल होगी। इसके विपरीत जहाँ वे लोगों का अविज्ञान समय आजीविकोपार्जन में ही बीटेगा वे लोग न तो गूढ़ विचार मन्त्र में प्रवृत्त होंगे और न उनकी भाषा ही सूक्ष्म और समृद्ध हो पाएगी।

(ख) सांस्कृतिक प्रभाव—हिन्दी सांस्कृतिक आभोलन या दो विभिन्न सभ्यता के परस्पर सम्मिश्रण से भी भाषा में परिवर्तन हो जाता है। उत्तर प्रदेश और

भाषा का आधार और प्रकृति

है, उन्हें हम प्रधानतः दो वर्गों में बांट सकते हैं—आभ्यन्तर वर्ग और बाह्य वर्ग। आभ्यन्तर वर्ग के अन्तर वे कारण आते हैं जो बोलने वाले की शारीरिक या मानसिक योग्यता से सम्बद्ध होते हैं, जबकि बाह्य वर्ग में वे कारण आते हैं जो भाषा को बाहर से प्रभावित करते हैं।

आभ्यन्तर कारण

(क) प्रयत्न लाघव—भाषा में परिवर्तन का प्रमुख कारण यही है और भाषा में जितने भी परिवर्तन होते हैं, उनमें से ९० प्रतिशत का कारण यही होता है। इसे मुख सुख भी कहते हैं। उच्चारण की सुविधा के कारण ही मनुष्य में शब्दों को सरल या संक्षिप्त करने की प्रवृत्ति पाई जाती है। गोपेन्द्र का गोविन् और उपाध्याय का भा इसी कारण बने। कभी-कभी मुख को सुख शब्द के छोटे करने में नहीं अपितु उसे बड़ा रूप देने में मिलता है जिसके परिणामस्वरूप शब्द अपने मूल रूप से बड़ा हो जाता है जैसे प्रसाद का परसाद, स्कूल का इस्कूल। वस्तुतः ध्वनि विकार के जितने रूप हैं—आगम, लोप, विपर्यय, समीकरण, विपरीकरण आदि उन सब के पीछे मुख-सुख या प्रयत्न लाघव ही कार्य करता है।

(ख) अनुकरण की अपूर्णता—हम पहले ही कह चुके हैं कि भाषा अर्जित सम्पत्ति है और मनुष्य उसे अनुकरण द्वारा सीखता है। परन्तु अनुकरण कभी पूर्ण नहीं हो पाता, वह सदा अपूर्ण ही रहता है। यही कारण है कि हम भले ही कितना ही ध्यान देकर दूसरे व्यक्ति की ध्वनियों का अनुकरण करें, पूरी तरह वैसे की वैसे ध्वनि उच्चरित नहीं कर पाते। अनुकरण करते समय हम कुछ बातें छोड़ देते हैं, तो कुछ अपनी ओर से जोड़ देते हैं। यही प्रवृत्ति भाषा में परिवर्तन के लिए उत्तरदायी होती है। उदाहरण के लिए, यदि हम आज संस्कृत की 'ऋ' ध्वनि को शुद्ध रूप से नहीं बोल पाते और उसका 'रि' उच्चारण करते हैं, तो इसका कारण अनुकरण की अपूर्णता ही है। इसका फल यह होगा कि कुछ समय बाद 'ऋ' ध्वनि और उसका संकेत-चिह्न दोनों हिन्दी से लुप्त हो जाएंगे।

अनुकरण की अपूर्णता के लिए भी कई कारण उत्तरदायी हैं जैसे शारीरिक विभिन्नता, विशेषतः उच्चारण अवयवों की विभिन्नता, ध्यान की कमी, असावधानी, अशिक्षा आदि। उदाहरण के लिए, अशिक्षा के कारण ही कम पढ़े-लिखे लोग विदेशी भाषाओं के शब्दों का गलत उच्चारण करते हैं—डॉक्टर का डगडर और लाइब्रेरी का रायबरेली कर देते हैं।

(ग) बल—जिस ध्वनि पर अधिक बल दिया जाता है, वह अन्य आस-पास की ध्वनियों को या तो कमजोर बना देती है या उन्हें विल्कुल ही समाप्त कर देती है, जिसके फलस्वरूप शब्द का उच्चारण बदल जाता है। उदाहरण के लिए अंग्रेजी शब्दों में जो आज silent letters हैं और जिनका उच्चारण आज नहीं होता, उसके पीछे बलाघात ही कारण है। यही बात अर्थ के सम्बन्ध में भी लागू होती है। आरम्भ में यदि एक शब्द के एक से अधिक अर्थ होते हैं, तो उनमें से जिस अर्थ पर बल दिया जाता है, वह तो बना रहता है और दूसरा लुप्त हो जाता है।

भाषा के विविध रूप

- १ भाषा की परिभाषा
- २ भाषा के विविध भेद
- ३ मूल भाषा
- ४ व्यक्ति भाषा
- ५ बोलोबी
- ६ बोली
- ७ साक्षरी भाषा
- ८ लिख भाषा
- ९ हस्त लिख भाषा

भाषा के अनेक रूप हैं। हमारे यहाँ दो पुण्ड्रे अनेक भिन्न हैं। एक ओर बोलोबी । इन दोनों का सम्बन्ध बोलने से है । एक ओर लिख भाषा भी होता है । लिख भाषा बोलने में प्रयुक्त भाषा होती है । अनेक भाषाओं में भी लिख भाषा और भाषा के लिए समान शब्द प्रयुक्त होते हैं जैसे फ़ारसी में 'बखान' अथवा 'Tongue' फ्रेंच में 'Lang' लैटिन में 'Lingua' और ग्रीक में 'Lay chain' । इससे इतना समझ सिद्ध हो जाता है कि भाषा का सम्बन्ध बोलने से है और न कि बोलने में व्यक्तियों का प्रयोग होता है अथवा व्यक्ति-समूह का सम्बन्ध भाषा से है ।

A. A. Cardiner की भाषा की परिभाषा से भी यही सिद्ध होता है कि विचार की अभिव्यक्ति के लिए व्यक्त व्यक्तियों के व्यवहार को भाषा कहते हैं ।

The common definition of speech as the use of articulate sound symbols for expression of thought.

भाषा की परिभाषा करते हुए विद्वानों ने अपने-अपने मत इस प्रकार व्यक्त किए हैं । महामाध्यकार पण्डित ने लिखा है 'व्यक्त वाचक वर्णों से या तन्मये' अर्थात् जिस वर्णों से हम अपनी भाषा को प्रकट करते हैं वे व्यक्त वर्ण-समूह ही भाषा कहलाते हैं । २ डा. पी. डी. मुरै ने अपनी पुस्तक भाषा विज्ञान में लिखा है—

Language in its widest sense mean the sum total of such signs of our thoughts and feelings as are capable of external perception and as could be produced and repeated at will

भाषा का आधार और प्रकृति

पञ्चात्र मे आर्य-समाज आन्दोलन के कारण यदि सस्कृत शब्दो का प्रचुर प्रयोग होने लगा, तो आर्य-सस्कृति से द्राविड, यवन, तुर्की तथा यूरोपीय सस्कृतियों के मम्मिश्रण के परिणाम स्वरूप हिन्दी मे अनेक विदेशी शब्दो और ध्वनियो का आगमन हुआ और भाषा परिवर्तित हुई। इसी प्रकार हिन्दी की वाक्य-रचना, मुहावरो, लोकोवित्तयो आदि पर भी विदेशी भाषाओ का प्रभाव पडा और हिन्दी भाषा विकसित हुई।

(ग) समाज-व्यवस्था—सामाजिक व्यवस्था का प्रभाव समाज के जनजीवन पर पडना स्वाभाविक है। समाज-व्यवस्था शान्ति और युद्ध को जन्म देती है और इन दोनों का भाषा के विकास पर पर्याप्त प्रभाव पडता है। युद्ध और क्रान्ति के समय भाषा तीव्र वेग से बदलती है जबकि शान्ति के क्षणो मे वह अधिक स्थिर रहती है।

(घ) बोलने वालो की उन्नति—मानसिक स्तरकी बात हम ऊपर कह चुके हैं कि बोलने वालो का मानसिक स्तर ऊँचा होने पर उनकी भाषा भी उन्नत हो जाती है। इसी प्रकार भौतिक उन्नति, विज्ञानके नए आविष्कारो आदि के फलस्वरूप नई वस्तुओ का आविर्भाव होता है, उनका नामकरण होता है और इस प्रकार भाषा मे नए शब्द आते हैं, पुराने शब्दो को नई अर्थवत्ता प्राप्त होती है।

भाषा के विकास में व्याघात और उसके कारण

यह सच है कि भाषाएँ निरन्तर परिवर्तन और विकास के मार्ग पर अग्रसर होती रहती हैं, परन्तु यह परिवर्तन शनैः शनैः होता है। यदि ऐसा न हो और भाषा मे परिवर्तन तीव्र वेग से हो, तो समाज मे अराजकता और अव्यवस्था फैल जाए, लोग एक दूसरे को न समझ पाएँ। अतः भाषा मे परिवर्तन होता तो है, पर त्वरित वेग से नहीं। इसके निम्न कारण हैं—

(क) भौगोलिक परिस्थिति—पहाडी, दलदली, रेगिस्तानी, प्रदेशो मे जहाँ आवागमन के साधन कम हैं और बाह्य सम्पर्क एवं प्रभाव के अवसर अत्यन्त अल्प हैं, भाषा बहुत धीरे-धीरे विकसित होती है इसी प्रकार जहाँ आजीविकाके साधन विरल हैं, लोगो को अधिकांश समय और शक्ति खाद्यान्न जुटाने मे ही लगानी पडती है और कलाओ के विकास के लिए अवसर नहीं मिल पाता, भाषा का विकास मंद गति से होता है।

(ख) मनुष्य की प्रकृति है कि वह कठिनाई से दूर भागता है। यदि वह भाषा का परम्परागत तथा प्रचलित रूप प्रयोग मे लाएगा, तो अपनी बात को सहज ही समझा सकेगा। नए नए प्रयोग करने से तो कठिनाई आएगी। अतः अस्पष्टता, विरोध, समाज की हसी आदि से बचने के लिए वह भाषा का परम्परागत और प्रचलित प्रयोग ही करता है जिससे भाषा मे परिवर्तन कम होते हैं।

(ग) व्याकरण—व्याकरण के नियम भी भाषा के विकास मे बाधक होते हैं। व्याकरण के नियमो का ध्यान रखने के कारण ही हम रूढ़, नियम बद्ध, परम्परित भाषा का प्रयोग करते हैं और नवीन प्रयोगो से बचने का प्रयत्न करते हैं शिक्षा, समाचार-पत्र और रेडियो में प्रयुक्त परिनिष्ठित भाषा (standard language) भी भाषा के विकास मे बाधक होती है क्योंकि अधिकतर लोग उसी का प्रयोग करने का प्रयत्न करते हैं।

सारांश यह है कि भाषा स्वाभावतः परिवर्तनशील है, पर कतिपय समाजगत कारणो से उसका विकास मन्द गति से होता है।

वाय या जाति बिरादरी की बोलियाँ सकेत से प्रगट होने वाली सांकेतिक ध्वनियों या व्यक्तित्व विशेष की बोलियाँ अबका बिभाषा भाषा के नाम से पुकारी जाती हैं। कुछ लोग ध्वनि बोलियों को भी भाषा ही कहा करते हैं।

भाषा को अनेक रूपों में वर्गीकृत करने के कई आधार हैं—इतिहास, भूगोल, प्रयोग, सामुदायिक प्रचलन और निर्माता। इन आधारों पर भाषा के तीनही भेद उपवेश किये जा सकते हैं पर हम यहाँ कुछ प्रमुख भेदों का ही विवरण प्रस्तुत करते हैं।

(१) मूल भाषा—किसी एक स्थान की वह भाषा जो प्रारम्भ में वहाँ के रहने वालों द्वारा व्यवहृत हुई होयी और जिससे आगे चलकर ऐतिहासिक एवं भौगोलिक कारणों से अनेक भाषा विभाषा और उपबोलियाँ बनी होंगी मूल भाषा नहीं जाती है। भाषाओं के पारिवारिक वर्गीकरण का यही आधार होती है। उदाहरण के लिए भारतीय परिवार की Indo European भाषा मूल भाषा कहाती है। उसी से आगे चलकर भौगोलिक कारणों या जनसंख्या आदि के फलस्वरूप अन्वय भाषाएँ (सरकृत अवेस्ता, ग्रीक, लैटिन आदि) बनीं।

(२) व्यक्ति भाषा—(Idiolect)—एक व्यक्ति की भाषा को व्यक्तिभाषा कहते हैं। यह भाषा का सजीवतम रूप होता है जैसे तो व्यक्ति की भी भाषा प्रतिबल बदलती है फिर भी वह भाषा जो कोई व्यक्ति जन्म से मृत्यु पर्यन्त बोलता है व्यक्ति भाषा कहाती है।

(३) उपबोली या स्थानीय बोली—बहुत सी व्यक्ति भाषाओं का सामूहिक रूप-उपबोली कहाता है। इसका क्षेत्र बहुत छोटा होता है। एक बोली में कई उपबोलियाँ होती हैं जिनमें परस्पर बहुत कम अन्तर होता है उदाहरण के लिए, अम्बी या भोजपुरी की कई-कई उपबोलियाँ हैं। अंग्रेजी में इसे sub-dialect कहते हैं और कुछ लोग इसके लिए फ्रेंच शब्द Patois 'पैटवा' का भी प्रयोग करते हैं। या स्थान सुन्दरबास में भी इस शब्द का प्रयोग किया है। परन्तु पैटवा में कुछ ऐसी विशेषताएँ होती हैं जो उसे उपबोली से भिन्न बना देती हैं यूरोप के विद्वानों के अनुसार पैटवा में चार विशेषताएँ होती हैं—(१) यह बोली से अपेक्षाकृत छोटा स्थानीय रूप है। (२) यह असाहित्यिक होती है। (३) यह असाधु होती है। (४) यह अधिष्ठित और निम्न स्तर के लोगों द्वारा प्रयुक्त होती है। बोली में ये सब बातें हो भी सकती हैं और नहीं भी। उदाहरण के लिए राजस्थानी में ऐसी कई उपबोलियाँ हैं जिनमें साहित्यिक रूप नामें हुई हैं, पर वह उपबोली तो हैं परन्तु पैटवा नहीं।

(४) बोली विभाषा या उपभाषा (Dialect)—बहुत सी भिन्न-भिन्न उपबोलियों का सामूहिक रूप बोली है। एक भाषा-क्षेत्र में कई बोलियाँ हो सकती हैं जैसे हिन्दी क्षेत्र में कई बोली जन्म अम्बी आदि बोलियाँ हैं और एक बोली में कई उपबोलियाँ हो सकती हैं जैसे बुन्देली बोली के अन्तर्गत सोनाही, राठौरी तथा पबरी आदि उपबोलियाँ आती हैं। या भोजप्रादेश विहारी में बोली की व्याख्या निम्न शब्दों में की है, 'बोली किसी भाषा के एक ऐसे सीमित क्षेत्रीय रूप को कहते हैं जो ध्वनि रूप मूल अर्थ शब्द-समूह तथा मुहावरों आदि की दृष्टि से उस भाषा के परि

अर्थात् अपने विचारों और भावनाओं को प्रकट करने वाले उन ध्वनि-चिन्हों को भाषा कहते हैं जो अपनी इच्छानुसार दूसरों को बोध कराने के लिए प्रकट किए जाते हैं।

३ नलिनी मोहन सान्याल ने लिखा है 'अपने स्वर को विविध प्रकार से संयुक्त तथा विन्यस्त करने से उसके जो-जो आकार होते हैं, उनको सकेतों के सदृश्य व्यवहार कर अपनी चिन्ताओं को तथा मनोभावों को जिस साधन से हम प्रकाशित करते हैं उस साधन को भाषा कहते हैं। भाषा हमारी चिन्ता का बाहरी प्रकाश है।'।

४ डा० मंगलदेव शास्त्री ने लिखा है 'भाषा मनुष्यों की उम चेत्या या व्यापार को कहते हैं जिससे मनुष्य अपने उच्चारणोपयोगी शरीरावयवों से उच्चारण किए गए वर्णनात्मक या व्यक्त शब्दों के द्वारा अपने विचारों को प्रकट करते हैं।' डा० शास्त्री की इस परिभाषा पर महाभाष्य का पूरा २ प्रभाव है।

५ डा० श्यामसुन्दर दास ने लिखा है 'मनुष्य और मनुष्य के बीच वस्तुओं के विषय में अपनी इच्छा और मति का आदान-प्रदान करने के लिए व्यक्त ध्वनि सकेतों का जो व्यवहार होता है उसे भाषा कहते हैं।'।

६ डा० बाबूराम मक्सेना ने लिखा है 'जिन ध्वनि-चिन्हों द्वारा मनुष्य परस्पर विचार-विनिमय करता है उनके समष्टि रूप को भाषा कहते हैं।' भाषा के इस लक्षण में विचार के अन्तर्गत भाव और इच्छा भी है।

७ डा० मोलानाथ तिवारी ने लिखा है 'भाषा के लिए भाव या विचार आवश्यक हैं, मनुष्य पहले भावों का अनुभव करता है जिसे वह किसी के प्रति प्रकट करना चाहता है। विचार के स्पष्टीकरण का साधन इंगित तथा मुख से निकले हुए वर्णनात्मक शब्द है। व्यक्त ध्वनि सकेतों से तात्पर्य मुख से निकले हुए स्पष्ट शब्द हैं। मुख से निकले हुए सार्थक और सप्रयोजन ध्वनियाँ ही भाषा के अन्तर्गत ली जाती हैं। भाषा निश्चित प्रयत्न के फलस्वरूप मनुष्य के मुख से निःसृत वह सार्थक ध्वनि-समष्टि है जिसका विश्लेषण और अध्ययन हो सके।

उपर्युक्त सभी परिभाषाओं का अनुशीलन करने पर यह निष्कर्ष निकलता है कि भाषा ध्वनि सकेतों को कहते हैं किन्तु ये ध्वनि सकेत तभी भाषा का रूप धारण करते हैं जब इनके द्वारा मनुष्य अपनी इच्छा या मति अथवा अपनी चिन्ता या मनोभाव आदि को प्रकट करते हैं। इसके अतिरिक्त इन ध्वनि सकेतों को सार्थक भी होना चाहिए क्योंकि निरर्थक ध्वनियाँ भाषा की सहज सम्पत्ति नहीं बनती।

बोली, विभाषा आदि सभी को भाषा नाम से पुकारा जाता है, उसका कारण यह है कि भाषा के जो अंग होते हैं वे बोली और विभाषा में भी पाये जाते हैं। विद्वानों ने भाषा के ६ अंग स्वीकार किए हैं—(१) सकेत (२) मुख विकृति (३) स्वर-विकार (लहजा) (४) स्वर (५) वल प्रयोग (६) प्रवाह। ये सभी अंग बोली और विभाषाओं में भी रहते हैं। इसी कारण स्थानीय या प्रान्तीय बोलियाँ, भिन्न धर्म सम्प्र-

निष्ठ तथा अन्य क्षेत्रीय रूपों से भिन्न होता है, किन्तु इतना भिन्न नहीं कि अन्य रूपों के बोलनेवाले उसे समझ न सकें, साथ ही जिसके अपने क्षेत्र में कहीं भी बोलनेवालों के उच्चारण, रूप-रचना, वाक्य गठन, अर्थ, शब्द-समूह तथा मुहावरों आदि में कोई बहुत स्पष्ट और महत्वपूर्ण भिन्नता नहीं होती।

बोली तभी तक बोली कही जाती है, जब तक उसे साहित्य, धर्म, व्यापार या राजनीति के कारण महत्त्व प्राप्त नहीं हो जाता। यह महत्त्व प्राप्त होने पर वह भाषा कहलाने लगती है। यदि वह पड़ोसी बोलियों से इतनी विकसित एवं भिन्न हो जाय कि पड़ोसी बोली बोलने वाले उसे न समझ सकें, तो भी वह बोली नहीं कहलाती। ऐसी स्थिति में वह 'भाषा' कहलाने लगती है। आरम्भ में संस्कृत, हिन्दी आदि बोलियाँ ही थीं, पर या तो किसी प्रकार का महत्त्व पाने अथवा विकास के कारण वे भाषाएँ बन गईं। कभी-कभी या तो अपनी अन्य वहनों से अलग हो जाने के कारण अथवा उनके मर जाने के कारण कोई बोली महत्त्व को प्राप्त होकर 'भाषा' बन जाती है। ब्राह्मण इसी कारण भाषा कहलायी। धार्मिक श्रेष्ठता भी बोली को भाषा के पद पर प्रतिष्ठित कर देती है। अवधी में राम-साहित्य और ब्रज में कृष्ण-साहित्य लिखे जाने के फलस्वरूप ही ये बोलियाँ भाषा बन गईं। बोलने वालों के महत्त्व तथा राजनीतिक कारणों से भी बोली भाषा बन जाती है। अंग्रेजों के राजनीतिक प्रभुत्व एवं उनकी व्यापारिक उन्नति के कारण ही उनकी बोली अंग्रेजी भाषा ही नहीं, अन्तर्राष्ट्रीय भाषा बन बैठी। इसी प्रकार दिल्ली के राजधानी होने के कारण वहाँ की बोली भाषा और अब राष्ट्रभाषा बन गई है।

(५) आदर्श, परिनिष्ठित या टकसाली भाषा जब एक भाषा-क्षेत्र की किसी एक बोली को आदर्श मान लिया जाय और पूरे क्षेत्र से सम्बन्धित कार्यों में उसका उपयोग होने लगे तो उसे आदर्श या परिनिष्ठित भाषा कहा जाता है। यह भाषा शिक्षित वर्ग, पत्र-व्यवहार और समाचार-पत्रों की भाषा होती है और साहित्य में भी इसका प्रयोग होता है। आदर्श भाषा न केवल आसपास की बोलियों को ही प्रभावित करती है, अपितु उन्हें कभी-कभी समाप्त भी कर देती है। उदाहरण के लिए, रोम की लैटिन ने आदर्श भाषा बनने पर आसपास की बोलियों को शीघ्र ही समाप्त कर दिया। इसे अंग्रेजी में standard language या koine भी कहते हैं। आदर्श भाषा लिखित होने के कारण कुछ दिनों में स्थिर हो जाती है और उसका रूप प्राचीन पड़ जाता है।

(६) राष्ट्रभाषा—जब कोई भाषा किसी राजनैतिक, सामाजिक, साहित्यिक अथवा धार्मिक आन्दोलनों के कारण सम्पूर्ण राष्ट्र के दैनिक व्यवहार में आने लगती है अथवा सारा राष्ट्र उसे अपने राज्य-कार्य के लिए उपयुक्त समझ लेता है, तब वह राष्ट्रभाषा बन जाती है। आधुनिक भारतीय भाषाओं में से हिन्दी भाषा इसीलिए राष्ट्रभाषा बनी है कि वह अन्तर्प्रान्तीय कार्यों में व्यवहृत होने के लिए सम्पूर्ण राष्ट्र ने स्वीकार की है।

भारत में प्रायः राष्ट्रभाषा मध्यदेश की भाषा ही बनती रही है क्योंकि मध्यदेश राजनीतिक एवं सांस्कृतिक केन्द्र रहा है। सबसे पहले यहाँ संस्कृत राष्ट्रभाषा

के रूप में थी किन्तु विवेचियों के आगमन तथा बौद्ध धर्म के उत्थान के कारण संस्कृत का एकलक्ष राज्य क्षिप्त भिन्न हो गया और उसके स्थान पर खौरसेनी मागधी प्रांति विभाषाओं ने सिर उठाया। कामान्तर में सासकों का आशय प्राप्त होने के कारण मागधी विभाषा ही राष्ट्रभाषा बन गई। इतना ही नहीं आभीर राजाओं का उत्थान होने के कारण खौरसेनी प्राकृत तथा खौरसेनी अपभ्रंश भाषाएँ भी कुछ दिनों तक राष्ट्र भाषाएँ बनी रही। तदनन्तर मुसलमानों के प्रभाव से फारसी को राष्ट्रभाषा का पर प्राप्त हुआ और संघों के प्रमुख के कारण यहाँ संघ की कुछ दिनों तक राष्ट्रभाषा बनी रही किन्तु आज जब जबकी प्रांति कितनी ही पुरानी विभाषाओं के बीबित रहने पर भी मेरठ और दिल्ली के आसपास की एक बोली क्रमशः विभाषा का रूप धारण करती हुई राष्ट्रभाषा बनी है। वह बोली ही आज हिन्दी यवना हिन्दुस्तानी के नाम से राज्य पर राज्य कर रही है और जब तथा जबकी वैसी साहित्यिक विभाषाएँ केवल उसकी विभाषाएँ ही बहसारी हैं। आज इस राष्ट्रभाषा के अन्तर्गत बड़ी बोली जब राजस्थानी जबकी बिहारी प्रांति अनेक भाषाएँ और उपभाषाएँ आ जाती हैं क्योंकि इन सबके क्षेत्रों में यह बसती हुई टकसानी हिन्दी व्यवहार में आती है। अतः उपमुक्त उदाहरण से यह स्पष्ट सिद्ध होता है कि एक साम्राज्य बोली ही क्रमशः विकास को प्राप्त होती हुई विभाषा का रूप धारण करती है और जब वह एक विशिष्ट जनसमुदाय की बोलचाल और साहित्य की भाषा बन जाती है तब उसके विकास का क्षेत्र बढ़ने लगता है। कुछ राजनीतिक आर्थिक प्रांति कारणों से बड़ी बोली विभाषा के क्षेत्र को पार करती हुई राष्ट्रभाषा के पर तक पहुँच जाती है। आज हिन्दी को जो राष्ट्रभाषा पर मिला है उसके लिए राजनीतिक और ऐतिहासिक कारण सहायक हैं। यह हिन्दी बोली रूप में एक सीमित क्षेत्र की भाषा थी विभाषा बनकर अपने जन्म स्थान के प्रांत में रही और आज राष्ट्रभाषा बनकर सम्पूर्ण राष्ट्र में व्याप्त है।

(७) विशिष्ट भाषा—व्यवसाय या कार्य विशेष या विषय-विशेष प्रांति के लिए सोप भिन्न-भिन्न भाषाओं का प्रयोग करते हैं। ये भाषाएँ आदर्श भाषा के ही विभिन्न रूप होते हैं पर उनमें शब्द-समूह, मुद्रावरण तथा शब्द प्रयोगों सम्बन्धी भिन्नता होती है। सभी-कभी उच्चारण में भी भेद होता है। व्यापारी-जन जात्रों घोषिया बहारों आर्थिक सर्वो राजनीतिक संस्थाओं की भाषा इसी प्रकार की होती है।

(८) कृत्रिम भाषा—जो भाषा स्वतः सहज रूप से विवक्षित न होकर किसी विशिष्ट कार्य के लिए प्रयत्नपूर्वक निर्मित की जाय उसे कृत्रिम भाषा कहते हैं। इसके दो रूप होते हैं—(१) गुप्त भाषा (२) सामान्य भाषा। गुप्त भाषा का प्रयोग और बहू आर्थिकारी प्रांति करते हैं और वे शब्दों को तोड़-मरोड़ कर अथवा कुछ सामान्य शब्दों को नये धर्माँ में प्रयोग कर अपनी गुप्त भाषा बनाते हैं ताकि दूसरे उसे न समझ सकें। कृत्रिम भाषा का सामान्य रूप प्रचलित भाषा से मिलता-जुलता होता है और वह ऐसे बनाई जाती है कि दूसरे सोप उसे समझ सकें। डॉ. जमेनहाफ की बनाई एसपिरंटो भाषा इसी प्रकार की कृत्रिम भाषा है।

हिन्दी की सभी स्वर ध्वनियाँ सामानाधिक रूप में भी व्यवहृत होती हैं।

व्यञ्जन ध्वनियाँ—क ग् ग् ग् ग् ग् ।

ख् छ् ख् छ् ख् ।

ङ् ङ् ङ् ङ् ङ् ।

च् प् च् प् च् प् ।

फ् भ् फ् भ् फ् भ् ।

म् ब् द् न् त् ण् ।

स् ह् ह् ।

इन ध्वनियों को बिद्वानों ने छिन्न ही ङग त वर्गीकृत किया है—कभी स्थान के आधार पर कभी प्रवाह के आधार पर, कभी ध्वनीयता के आधार पर तो कभी कंठ-पिटक में स्थित स्वर-तन्त्रियों की स्थिति के आधार पर।

अवर्णापता के आधार पर वर्गीकरण—इन आधार पर ध्वनि का क दो वर्ग किए गए हैं—स्वर और व्यञ्जन।

जो ध्वनियाँ बिना किसी अवरोध के प्रवाहित बाहर निकलती हैं और इसलिए दूर तक सुनाई देती हैं अर्थात् जिनमें ध्वनीयता सबसे अधिक होती है वे स्वर कहलाती हैं।

इसके विपरीत जो ध्वनियाँ व्यन या घर्षण के कारण बाहर निकलती हैं जिनके उच्चारण में थोड़ा-बहुत अवरोध होता है जो बिना स्वर की सहायता के नहीं बोली जा सकती और जिनकी ध्वनीयता भी सीमित होती है, वे व्यञ्जन कहलाती हैं। कंठ-पिटक में स्थित स्वर-तन्त्रियों की स्थिति के आधार पर

इस आधार पर ध्वनियों के तीन भेद किये गये हैं—१ नाद या श्रोत्र २ श्वास या प्रशोष ३ अपिप्त।

नाद या श्रोत्र ध्वनियाँ—जब स्वर-तन्त्रियाँ परस्पर इतनी मिली रहती हैं कि हवा प्रवाह से भ्रमना डेरकर उनके बीच में से बाहर निकलती है और इस प्रकार ध्वनि उत्पन्न होती है तो ये ध्वनियाँ नाद या श्रोत्र कहलाती हैं। हिन्दी के सब स्वर, प्रत्येक वर्ण के तीसरे बीजे और पाँचवें वर्ण तथा म र ल व और ह शोष या नाद ध्वनियों के अन्तर्गत आते हैं।

प्रशोष या श्वास ध्वनियाँ—जब स्वर-तन्त्रियाँ एक दूसरे के दूर रहती हैं और हवा गुणमतापूर्वक उनमें से निकल जाती है तब जो ध्वनियाँ उत्पन्न होती हैं वे श्वास या प्रशोष कहलाती हैं। हिन्दी के प्रत्येक वर्ण के प्रथम और द्वितीय वर्ण तथा व स प्रशोष ध्वनियों के अन्तर्गत आते हैं।

अपिप्त ध्वनियाँ—जब हम अपने समीप बैठे हुए किसी व्यक्ति के कान में फुसफुसाकर बात करते हैं तो उस समय जो ध्वनियाँ करते हैं, वे अपिप्त या अवाच्य

ध्वनियाँ कहलाती हैं। इन जपित ध्वनियों का व्यवहार अधिक नहीं होता।

स्वरो का वर्गीकरण

स्वरो का वर्गीकरण तीन दृष्टियों से किया गया है—(१) जिह्वा की स्थिति के आधार पर (२) ओठों की स्थिति के विचार से (३) मासपेशियों की शिथिलता एवं दृढ़ता की दृष्टि से।

(१) जिह्वा की स्थिति के आधार पर—जिह्वा के तीन भाग हैं—अग्र, मध्य और पश्च। स्वरो का उच्चारण करते समय जिह्वा का जो भाग सक्रिय होता है, उसी के आधार पर स्वरो को अग्र स्वर, पश्च स्वर और मध्य स्वर कहा जाता है।

अग्र स्वर—जिस स्वर का उच्चारण करते समय जीभ का अग्र स्वर कार्य करता है और वह स्वर-त्रिकोण के बाईं ओर गिरती है, उसे अग्र स्वर कहते हैं, जैसे ई, इ, ए, ऐ, ऐं, ऐँ।

पश्च स्वर—जिस स्वर का उच्चारण करते समय जीभ का पश्च भाग कार्य करता है और वह स्वर-त्रिकोण के दाहिने ओर बढ़ती है, उसे पश्च स्वर कहते हैं, जैसे—ऊ, उ, ओ, औ, आ।

मध्य स्वर—जिस स्वर का उच्चारण करते समय जीभ का मध्य भाग कार्य करे और वह स्वर-त्रिकोण के मध्य में गिरती है, उसे मध्य स्वर कहते हैं, जैसे अ।

(२) ओठों की स्थिति के आधार पर—ध्वनियों का उच्चारण करते समय कभी तो व्यक्ति के ओठ स्वाभाविक स्थिति में रहते हैं, कभी सकुचित हो जाते हैं और कभी गोलाकार हो जाते हैं। इन सभी अवस्थाओं का विचार करने के उपरान्त स्वरो को दो भागों में बाटा गया है—(१) वृत्ताकार स्वर (२) अवृत्ताकार स्वर।

वृत्ताकार स्वर—वृत्ताकार स्वर वे हैं जिनके उच्चारण करने में हमारे ओठों की आकृति गोल हो जाती है जैसे उ, ऊ।

अवृत्ताकार स्वर—हिन्दी के शेष सभी स्वर अवृत्ताकार हैं क्योंकि उनके उच्चारण में ओठ सामान्य स्थिति में रहते हैं।

(३) मास-पेशियों की शिथिलता और दृढ़ता के विचार से स्वरो के दो वर्ग किये गये हैं—(क) दृढ़ स्वर, (ख) शिथिल स्वर।

दृढ़ स्वर—जिन स्वरो के उच्चारण में मुख की मास-पेशियाँ अथवा कण्ठ पिटक और चिबुक के बीच का भाग दृढ़ हो जाता है, वे दृढ़ स्वर कहलाते हैं जैसे ई, ऊ।

शिथिल स्वर—जिन स्वरो के उच्चारण में मुख की मास-पेशियाँ शिथिल रहती हैं, उन्हें शिथिल स्वर कहते हैं जैसे इ, उ।

कुछ अन्य दृष्टियों से भी स्वरो को वर्गीकृत किया गया है, जैसे अनुनासिक स्वर, मेघ स्वर, सयुक्त स्वर आदि।

अनुनासिक स्वर—जिन स्वरों के उच्चारण में काकस इस प्रकार आ जाता है कि स्वास का कुछ भाग मुख से और कुछ नासिका-मार्ग से निकले तो वे स्वर अनुनासिक कहे जाते हैं। जैसे अं आ ई आदि।

मेघ स्वर—जो स्वर मूँठके के साथ बोसे जायें वे मेघ स्वर कहलाते हैं।

संयुक्त स्वर—जब दो मिल्ग स्वर संयुक्त हो जायें तो वे संयुक्त स्वर कहलाते हैं। संस्कृत में ऐ और औ संयुक्त स्वर के पर हिन्दी में ये मूल स्वर में परिवर्त हो गए हैं। हिन्दी में दो या कहीं-कहीं तीन स्वरों के अव्यवहित रूप में सम्मिश्रित होने के उदाहरण मिलते हैं। यथा अई, अए, अउ आदि आदि।

वर्णानों का वर्गीकरण

विद्वानों ने हिन्दी की व्यंजन ध्वनियों का वर्गीकरण भी अनेक दृष्टियों से किया है, जैसे उच्चारण-स्थान प्रयुक्त स्वरतंत्रियों की स्थिति तथा प्राणत्व के आधार पर। हममें से स्वर-तंत्रियों की स्थिति के आधार पर व्यंजनों के दो बंध होते हैं—बोध और अबोध और हम इनका उल्लेख ऊपर कर चुके हैं। वेप तीन का विवरण नीचे दे रहे हैं। किसी भी ध्वनि का उच्चारण करते समय हमारी जिह्वा अन्दर से धाती हुई ब्रह्म को बिकृत करती है। यह स्वास जिस स्थान पर बिकृत हो ध्वनि उत्पन्न करती है, उसे ध्वनि का उच्चारण-स्थान कहते हैं। इसके आधार पर भी ध्वनियों का वर्गीकरण किया गया है।

उच्चारण-स्थान के आधार पर

(क) कण्ठ्य ध्वनियाँ—जब जिह्वा का पिछला भाग कोमल तानु का स्पर्श करता है उस समय ये ध्वनियाँ कण्ठ से उत्पन्न होती हैं। हिन्दी की क ख ग घ ङ ध्वनियाँ कण्ठ्य हैं।

(ख) तालव्य ध्वनियाँ—इनके उच्चारण में जिह्वा का अग्र भाग क्षुब्ध के पीछे के भाग कठोर तानु को ढेर तक स्पर्श करता है। हिन्दी की च छ ज झ ञ ध्वनियाँ तालव्य ध्वनियाँ हैं।

(ग) मूर्धन्य ध्वनियाँ—इनके उच्चारण में जिह्वा का अग्र भाग किंचित मुड़कर कठोर तानु के पिछले भाग या मूर्धा को स्पर्श करता है। हिन्दी की ट ठ ड ढ ण ध्वनियाँ मूर्धन्य हैं।

(घ) दन्त्य ध्वनियाँ—इनके उच्चारण में जीभ ऊपरी भस्त्रु के स्पर्श करती है और ऐसा जान पड़ता है कि वह बहुत बीरे से बातों को स्पष्ट कर रही है। हिन्दी की त् प् फ् ब् ध्वनियाँ दन्त्य हैं।

(ङ) ओष्ठ्य ध्वनियाँ—इनके उच्चारण में दोनों ओष्ठ मिल जाते हैं जिससे निर्मित ब्रह्म का पूर्ण रूप में अवरोध हो जाता है और उत्पन्नात् सद्वा उसका स्फोट होता है। हिन्दी की फ् भ् म् ध्वनियाँ ओष्ठ्य हैं।

ध्वनियाँ कहलाती हैं। इन जपित ध्वनियों का व्यवहार अधिक नहीं होता।

स्वरो का वर्गीकरण

स्वरो का वर्गीकरण तीन दृष्टियों से किया गया है—(१) जिह्वा की स्थिति के आधार पर (२) ओठों की स्थिति के विचार से (३) मासपेशियों की शिथिलता एवं दृढता की दृष्टि से।

(१) जिह्वा की स्थिति के आधार पर—जिह्वा के तीन भाग हैं—अग्र, मध्य और पश्च। स्वरो का उच्चारण करते समय जिह्वा का जो भाग सक्रिय होता है, उन्हीं के आधार पर स्वरो को अग्र स्वर, पञ्च स्वर और मध्य स्वर कहा जाता है।

अग्र स्वर—जिस स्वर का उच्चारण करते समय जीभ का अग्र स्वर कार्य करता है और वह स्वर-त्रिकोण के बाईं ओर गिरती है, उसे अग्र स्वर कहते हैं, जैसे ई, इ, ए, ऐ, ऐं, ऐँ।

पश्च स्वर—जिस स्वर का उच्चारण करते समय जीभ का पश्च भाग कार्य करता है और वह स्वर-त्रिकोण के दाहिने ओर बढ़ती है, उसे पश्च स्वर कहते हैं, जैसे—ऊ, उ, ओ, औ, आ।

मध्य स्वर—जिस स्वर का उच्चारण करते समय जीभ का मध्य भाग कार्य करे और वह स्वर-त्रिकोण के मध्य में गिरती है, उसे मध्य स्वर कहते हैं, जैसे अ।

(२) ओठों की स्थिति के आधार पर—ध्वनियों का उच्चारण करते समय कभी तो व्यक्ति के ओठ स्वाभाविक स्थिति में रहते हैं, कभी संकुचित हो जाते हैं और कभी गोलाकार हो जाते हैं। इन सभी अवस्थाओं का विचार करने के उपरान्त स्वरो को दो भागों में बाटा गया है—(१) वृत्ताकार स्वर (२) अवृत्ताकार स्वर।

वृत्ताकार स्वर—वृत्ताकार स्वर वे हैं जिनके उच्चारण करने में हमारे ओठों की आकृति गोल हो जाती है जैसे उ, ऊ।

अवृत्ताकार स्वर—हिन्दी के शेष सभी स्वर अवृत्ताकार हैं क्योंकि उनके उच्चारण में ओठ सामान्य स्थिति में रहते हैं।

(३) मास-पेशियों की शिथिलता और दृढता के विचार से स्वरो के दो वर्ग किये गये हैं—(क) दृढ स्वर, (ख) शिथिल स्वर।

दृढ स्वर—जिन स्वरो के उच्चारण में मुख की मास-पेशियाँ अथवा कण्ठ पिटक और चिबुक के बीच का भाग दृढ हो जाता है, वे दृढ स्वर कहलाते हैं जैसे ई, ऊ।

शिथिल स्वर—जिन स्वरो के उच्चारण में मुख की मास-पेशियाँ शिथिल रहती हैं, उन्हें शिथिल स्वर कहते हैं जैसे इ, उ।

कुछ अन्य दृष्टियों से भी स्वरो को वर्गीकृत किया गया है, जैसे अनुनासिक स्वर, मेघ स्वर, संयुक्त स्वर आदि।

होता है। अतः हवा कुछ मुँह-द्वार से धीरे कुछ नासिका बिन्दु से होकर निकलती है। हिन्दी के निम्न व्यंजन अनुनासिक हैं—

ह् न् ल्ह् म् म् न् ञ् ।

(१) पार्श्विक व्यंजन—इन ध्वनियों के उच्चारण में जीभ की ओर ऊपर के मसूँहों को धक्की तरह झूटी है। इनके उच्चारण के समय जीभ के बाएँ-दाएँ बगल छूट जाती है जिसके कारण वायु पार्श्व से निकल जाती है और कंठपिण्ड में भी कंपन होता है। हिन्दी की पार्श्विक ध्वनियाँ हैं—

ल् ल्ह् ।

(२) सुठित व्यंजन—इनके उच्चारण में जीभ की ओर बत्तन या ऊपर के मसूँहों को सीधे से कई बार स्पर्श करती है। हिन्दी की सुठित ध्वनियाँ हैं—

र र्ह् ।

(३) उत्क्षिप्त या ताड़नजस्त व्यंजन—इनका उच्चारण जीभ की ओर को उत्तटकर नीचे के भाग से कठोर तानु को छूटके के साथ कुछ दूर तक झुककर किया जाता है। हिन्दी की उत्क्षिप्त ध्वनियाँ हैं—

ड ड्ह् ।

मिश्रित व्यंजन या अर्ध स्वर या अर्धस्व ध्वनियाँ—इस वर्ग में दो ध्वनियाँ आती हैं—म् और न् । म् का उच्चारण जीभ के अग्र भाग को कठोर तानु की ओर झेबाकर किया जाता है किन्तु जीभ न तो तानु को धक्की तरह झूटी है और न दूर ही रहती है।

म् के उच्चारण में दोनों ओर एक दूसरे को दोनों ओरों पर स्पर्श करते हैं तथा बहिर्मुख वायु के लिए मध्य में मार्ग छोड़ देते हैं। इसके उच्चारण में जीभ का निम्न भाग कोमल तानु की ओर और अधिक ऊपर उठता है पर कोमल तानु का स्पष्ट नहीं कर पाता।

हिन्दी व्यंजनों का वर्गीकरण प्राकृत के आधार पर भी किया गया है प्राकृत के आधार पर हिन्दी ध्वनियों के दो वर्ग हैं—अल्पप्राण और महाप्राण ।

अल्पप्राण ध्वनियाँ—क न् ल् ल्ह् म् न् ञ् प् फ्

महाप्राण ध्वनियाँ—ख् घ् ङ् च् छ् ज् झ् ण्

(च) वत्सर्ग ध्वनियाँ—इसके उच्चारण में जीभ का अग्र भाग ऊपरी मसूढ़े को स्पर्श करता है। हिन्दी की न्, न्ह, ल्, ल्ह, र्, रह, और स् ध्वनियाँ वत्सर्ग हैं।

(छ) जिह्वामूलीय ध्वनियाँ—जिन ध्वनियों का उच्चारण जिह्वा के मूल या अन्तिम भाग से किया जाता है, वे जिह्वामूलीय कहलाती हैं। हिन्दी की अपनी कोई ध्वनि जिह्वामूलीय नहीं है, परन्तु मुसलमानी प्रभाव के कारण हिन्दी में अपनाई गई ध्वनियाँ—क्, ख्, ग् जिह्वामूलीय हैं।

(ज) काकल्य ध्वनियाँ—ये वे ध्वनि हैं जो काकल के स्थान से उत्पन्न की जाती हैं जैसे हिन्दी की ह ध्वनि।

प्रयत्नानुसार व्यंजनो का वर्गीकरण

भीतर से आती हुई श्वास को विकृत कर उसे ध्वनि में परिवर्तित करने में मुख के किसी अवयव को जो कार्य करना पड़ता है, उसे प्रयत्न कहते हैं। यह प्रयत्न दो प्रकार का होता है—बाह्य प्रयत्न एवं आभ्यन्तर प्रयत्न। जो प्रयत्न मुख-विवर से बाहर होता है, उसे बाह्य प्रयत्न कहते हैं और जो प्रयत्न मुख-विवर के भीतर होता है, उसे आभ्यन्तर प्रयत्न कहते हैं। बाह्य प्रयत्न के आधार पर ध्वनियों के दो भेद होते हैं, घोष एवं अघोष और हम इनकी चर्चा ऊपर कर आए हैं।

आभ्यन्तर प्रयत्न के अनुसार हिन्दी व्यंजन—ध्वनियों के आठ भेद हैं—

(१) स्पर्श या स्फोट व्यंजन—इनके उच्चारण में जिह्वा का कोई भाग तालु मूर्धा, मसूढ़े आदि को स्पर्श करता है अथवा ओठ मिल जाते हैं, वायु द्वारा कुछ समय के लिए बंद हो जाता है और तदुपरान्त वायु स्फोट या भोके के साथ निकलती है। हिन्दी की स्पर्श ध्वनियाँ हैं—

क्, ख्, ग्, घ्,

ट्, ठ्, ड्, ढ्,

त्, थ्, द्, ध्,

प्, फ्, ब्, भ्,

(२) घर्ष या सघर्ष व्यंजन—इनके उच्चारण में वायु-मार्ग किसी एक स्थान पर इतना सकीर्ण हो जाता है कि हवा घर्षण करती हुई निकलती है। हिन्दी की सघर्ष ध्वनियाँ हैं—

स्, श्, ह्, ।

(३) स्पर्श-सघर्ष व्यंजन—इन ध्वनियों के उच्चारण में जिह्वा का स्पर्श अपेक्षाकृत अधिक होता है, साथ ही स्पर्श के बाद हवा रगड़ खाकर निकलती है। हिन्दी की निम्न ध्वनियाँ स्पर्श-सघर्ष हैं—

च्, छ्, ज्, झ्, ।

(४) अनुनासिक व्यंजन—इन ध्वनियों के उच्चारण में मुख-द्वार किसी एक स्थान पर बन्द हो जाता है और कोमल तालु के ऊपर उठ जाने से नासिका विवर के द्वार का उतना अवरोध नहीं होता जैसा कि निरनुनासिक व्यंजनों के उच्चारण में

हो जाता है उदाहरण के लिए 'करना' का भूतकालिक रूप 'करा' होना चाहिए या पर दिया 'लिया' के सादृश्य पर किया' हो गया।

(२) एक भाषा के शब्दों का दूसरी भाषा में प्रवेश। बहुधा बिबेची भाषा के उच्चार लिये गए शब्दों पर वे ध्वनि नियम लागू नहीं होते जो उस भाषा पर लागू होते हैं जो बिबेची शब्दों को उच्चार लेती है।

(३) अपवाद मिलने का हीसरा कारण यह भी होता है कि कभी-कभी इस अपनी ही भाषा के उस काम से शब्द उच्चार ले लेते हैं जब वह नियम बिबेच लागू नहीं था।

(४) कभी-कभी शब्द भाषा का मिलता-जुलता शब्द पाकर अधिकार जमा लेता है और वह पुछने शब्द का ही परिवर्तित रूप प्राप्त होता है। यद्यपि उसे अपवाद मानना पड़ता है। उदाहरण के लिए, ध्वनि नियम के अनुसार 'कोट्पात' को 'कोटान' होना चाहिए या पर फारसी शब्द कोटबात से मुसलमानी प्रभाव के कारण ध्वनि का जमा सिमा और हमारे मन में प्रान्ति पैदा कर दी कि वह ध्वनि नियम का अपवाद है।

सांक्षेप यह है कि ध्वनि नियम से हमारा तात्पर्य ध्वनि-परिवर्तन सम्बन्धी उन नियमों से है जो किसी विशिष्ट काल विशिष्ट दशाओं में किसी विशिष्ट भाषा की कुछ विशिष्ट ध्वनियों पर लागू होते हैं। एक भाषा के ध्वनि नियम दूसरी भाषा पर लागू नहीं होते एक भाषा की भी केवल कुछ ध्वनियों पर ही लागू होते हैं और वे किसी एक युग बिबेच से कार्य करते हैं।

प्रथम नियम

यद्यपि इस ध्वनि-नियम की ओर ध्रुम से पूर्व की विज्ञान—इहरे और रैस्क ने भी संकेत किया था और अपने विचार सन १८१८ में प्रकाशित भी कराए थे तथापि इसका पुरा बिबेचन और अपने विचारों की नियम का रूप देने का अथ ध्रुम महारैम को ही है इसलिए इस ध्वनि-नियम का नाम ध्रुम नियम पड़ा। ध्रुम महारैम जर्मन विज्ञान के और उन्होंने १८१२ ई. में अपने विचारों की नियम का रूप दिया था। इस नियम का सम्बन्ध मूल भारतीय भाषा की स्पर्श ध्वनियों से है जो जर्मन भाषाओं में परिवर्तित हो गई। यद्यपि इसे जर्मन भाषा का वर्ण-परिवर्तन भी कहते हैं। जर्मन भाषा का यह वर्ण-परिवर्तन दो बार हुआ—प्रथम वर्ण परिवर्तन ईसा से कई सताब्दी पूर्व और दूसरा वर्ण-परिवर्तन लगभग सातवीं सताब्दी में जब जर्मन सीप एंमो-सैफसन लोगों ने प्रलय हुए।

प्रथम वर्ण-परिवर्तन

इस वर्ण-परिवर्तन में मूल भारतीय भाषा की कुछ स्पर्श ध्वनियाँ जर्मन भाषाओं में बदल गईं। ये परिवर्तन निम्न प्रकार से व्यक्त किए जा सकते हैं—

ध्वनि नियम

१. परिभाषा

२. प्राकृतिक नियमों से भेद

३. ध्वनि-नियम में अपवाद के कारण

४. ग्रिम नियम

५. ग्रिम नियम के अपवाद

६. आसमान का नियम

७. वर्णर का नियम

८. तालव्य-भाव का नियम

ध्वनि सम्बन्धी कुछ परिवर्तन तो ऐसे होते हैं जिनके पीछे कोई नियम नहीं होता, पर कुछ ध्वनि-परिवर्तन ऐसे भी होते हैं जो अशत या पूर्णतः नियमों पर आधारित होते हैं, अर्थात् उनके घटित होने में परिस्थितियों की एकरूपता रहती है। प्रायः सभी नियम विश्लेषण की पद्धति पर बनाए जाते हैं क्योंकि बहुत सी वस्तुओं को देख कर, उनका विश्लेषण कर फिर किसी एक सामान्य सिद्धांत पर पहुँचा जाता है। यही बात ध्वनि-नियम पर लागू होती है। परन्तु ध्वनि नियम तथा प्राकृतिक नियमों में भेद भी हैं—(१) प्राकृतिक नियम सार्वकालिक होते हैं, वे किसी विशिष्ट युग में ही घटित नहीं होते—चार और छ का जोड़ सदा और सर्वत्र दस ही होगा, इसके विपरीत ध्वनि नियम विशिष्ट भाषा और विशिष्ट काल में ही कार्य करते देखे जाते हैं। ग्रिम का ध्वनि-नियम सभी भाषाओं की सभी ध्वनियों पर लागू नहीं होता, केवल भारोपीय मूल भाषा की कुछ स्पर्श ध्वनियों पर ही लागू होता है जो जर्मनिक में बदल गई। (२) काल की भाँति प्राकृतिक नियम स्थान की अपेक्षा नहीं रखते, वे सर्वत्र लागू होते हैं, पर ध्वनि-नियम स्थान सापेक्ष होते हैं। (३) प्राकृतिक नियम अपवाद विहीन होते हैं, जबकि ध्वनि-नियमों में अपवाद भी होते हैं। उदाहरण के लिए संस्कृत 'नृत्य' का हिन्दी में 'नाच' हो गया, पर 'भृत्य' का 'भाच' नहीं हुआ।

ध्वनि-नियमों में अपवाद के प्रायः बाह्य कारण होते हैं, आन्तरिक नहीं क्योंकि नियमों का सम्बन्ध प्रायः आन्तरिक होता है। इन अपवादों के प्रायः चार कारण होते हैं—(१) सादृश्य के कारण नियमानुसार दूसरा रूप धारण करने वाला शब्द कुछ और

ही जाता है उदाहरण के लिए 'बर्मा' का भूतकालिक रूप करा' जाता चाहिए या पर 'दिया' 'लिया' के सादृश्य पर किया' हो गया।

(२) एक भाषा के शब्दों का दूसरी भाषा में प्रवेश। बहुधा विदेशी भाषा से उधार लिये गए शब्दों पर वे ध्वनि नियम लागू नहीं होते जो उस भाषा पर लागू होते हैं जो विदेशी शब्दों को उधार लेती है।

(३) अपवाद मिलने का तीसरा कारण यह भी होता है कि कभी-कभी हम अपनी ही भाषा के उस काल से शब्द उधार न लेते हैं जब वह नियम विशेष लागू नहीं था।

(४) कभी-कभी ग्रन्थ भाषा का मिश्रता-गुलता शब्द धाकर अधिकार बना जाता है और वह पुनः शब्द का ही परिवर्तित रूप डाट होता है। अतः उसे अपवाद मानना पड़ता है। उदाहरण के लिए, ध्वनि नियम के अनुसार 'कोटपाल' को 'कोटास' होना चाहिए या पर फारसी शब्द 'नोतबान' ने मुसलमानी प्रभाव के कारण ध्वनि का बना लिया और हमारे मन में भ्रान्ति पैदा कर दी कि वह ध्वनि नियम का अपवाद है।

सारण यह है कि ध्वनि नियम से हमारा तात्पर्य ध्वनि-परिवर्तन सम्बन्धी उन नियमों से है जो किसी विशिष्ट काल विशिष्ट बसाधों में किसी विशिष्ट भाषा की कुछ विशिष्ट ध्वनियों पर लागू होते हैं। एक भाषा के ध्वनि नियम दूसरी भाषा पर लागू नहीं होते एक भाषा की भी कबल कुछ ध्वनियों पर ही लागू होते हैं और वे किसी एक युग विशेष में कार्य करते हैं।

प्रिम नियम

यद्यपि इस ध्वनि-नियम की ओर प्रिम से पूर्व जो विद्वान—इहरे और रैस्क ने भी उल्लेख किया था और अपने विचार सन १८१८ में प्रकाशित भी कराए थे तथापि इसका पूरा विवेचन और अपने विचारों को नियम का रूप देने का श्रेय प्रिम महाशय को ही है इसलिए इस ध्वनि-नियम का नाम प्रिम नियम पड़ा। प्रिम महोदय जयन विद्वान ने और उन्होंने १८१२ ई. में अपने विचारों को नियम का रूप दिया था। इस नियम का सम्बन्ध मूल आरोगीय भाषा की स्पष्ट ध्वनियों से है जो जर्मन भाषाओं में परिवर्तित हो गई। अतः इसे जर्मन भाषा का वर्ण-परिवर्तन भी कहते हैं। जर्मन भाषा का यह वर्ण-परिवर्तन दो बार हुआ—प्रथम वर्ण परिवर्तन ईसा से कई शताब्दी पूर्व और दूसरा वर्ण-परिवर्तन लगभग सातवीं शताब्दी में जब जर्मन लोग ऐंग्लो-सैक्सन लोगों से प्रथम हुए।

प्रथम वर्ण-परिवर्तन

इस वर्ण-परिवर्तन में मूल आरोगीय भाषा की कुछ स्पष्ट ध्वनियाँ जर्मन भाषाओं में बदल गईं। वे परिवर्तन निम्न प्रकार से व्यक्त किए जा सकते हैं—

भारोपीय मूल भाषा

जर्मन भाषाएँ

(I) क्, त्, प्।

ख् (ह्), थ्, फ्।

(II) ग्, द्, ब्।

क्, त्, प्।

(III) घ्, ध्, भ्।

ग्, द्, ब्।

मूल भारोपीय भाषा के ये व्यञ्जन सस्कृत, ग्रीक आदि में सुरक्षित हैं और परिवर्तित ध्वनियाँ जर्मनिक वर्ग की अंग्रेजी, गायिक आदि भाषाओं में। अतः हम इन्हीं से उदाहरण लेते हैं—

ध्वनि परिवर्तन
शब्द

सस्कृत, ग्रीक
शब्द

जर्मनिक
भाषा के शब्द

(I) क् से ख् (ह्)

क

हू (Who)

त से थ्

दत्त, त्रि

टूथ, थ्री

प् से फ्

पिता या पेटर

फादर

(II) ग् से क्

गो

काऊ (Cow)

द् से त्

द्वौ

टू (Two)

ब् से प्

स्लेउव्

स्लिप (Slip)

लेवियम्

लिप (Lip)

घ् (ह्) से ग्

हस, दीर्घ

गूज़, (Talgus) गायिक

घ् से द्

विघवा

विडो

भ् से ब्

भ्रातृ

ब्रदर

द्वितीय वर्ण-परिवर्तन

प्रथम वर्ण परिवर्तन में मूल भाषा से जर्मनिक भाषा भिन्न हुई थी, पर द्वितीय वर्ण-परिवर्तन में जर्मन भाषा के ही दो १ प उच्च-जर्मन और निम्न-जर्मन में परिवर्तन हुआ यह परिवर्तन निम्न प्रकार से व्यक्त किया जा सकता है—

निम्न जर्मन (अंग्रेजी)

हाई जर्मन (जर्मन)

ख् (ह्), थ्, फ्

ग, द्, ब्

ग, द्, ब्

क्, त्, प्

क्, त्, प्

ख् (ह्), थ् (ज्) फ्

उदाहरण

ध्वनि परिवर्तन

निम्न-जर्मन शब्द

हाई-जर्मन शब्द

क् से ख्

योक् (Yoke)

याख (Joch)

त् से थ् (ज्)

टू (Two)

ज्वि (Zwei)

प् से फ्

डीप (Deep)

टीफ (Tief)

ग् से क्

गार्डन

कार्टो

व से ए	डीघर	टाघर
ब से ए	बोल्ड	पाल्ड
ब से ब	बी	डूड
ए से ब	बीफ फावर	बीब नेटर

इस प्रकार ग्रिम नियम का सम्बन्धित रूप निम्न तालिका द्वारा स्पष्ट किया जा सकता है—

मूल भारोपीय ध्वनियाँ	निम्न जर्मन	उच्च जर्मन
क ए ए	क (ह्) ए ए	गू बू बू
गू डू बू	क ए ए	कू (ह्) बू ए
बू बू मू	ए डू बू	क ए ए

ग्रिम-नियम में तीन धोष थे—

(१) पहिले तो इस नियम में दो भिन्न-भिन्न काखों के ध्वनि-बिकारों को एक साथ रखा गया है क्योंकि जर्मन भाषाओं में दो प्रकार के वर्ण-परिवर्तन मिलते हैं। पहिला परिवर्तन ईसा के जन्म से बहुत पहिले हो चुका था इस बात की पुष्टि प्राचीन रोमन ग्रन्थों से हो जाती है और दूसरा वर्ण-परिवर्तन ईसा से ७ वर्ष बाद हुआ।

(२) जिस दो वर्ण परिवर्तनों का सम्बन्ध इस नियम में स्मर किया गया है उनमें से दूसरे का क्षेत्र इतना विस्तृत नहीं जितना कि ग्रिम महोदय समझते थे। वह परिवर्तन केवल उच्च जर्मन या गूटानिक के भाषाओं में ही हुआ था। इसका संबंध प्राचीन भारोपीय भाषाओं से नहीं है।

(३) जिस उच्च जर्मन भाषा में यह द्वितीय वर्ण-परिवर्तन हुआ है वह उस भाषा में भी पूर्ण रूप से नहीं मिलता।

इन सब बातों का विचार करके मैक्समूलर आदि विद्वानों ने केवल प्रथम वर्ण परिवर्तन को भारोपीय भाषाओं से सम्बन्धित ठहराया और द्वितीय वर्ण परिवर्तन को केवल जर्मन भाषाओं की विशेषता मानकर उसका अलग वर्णन किया गया। प्रायः ग्रिम नियम का निर्बोध धल केवल प्रथम वर्ण-परिवर्तन ही माना जाता है।

ग्रिम नियम के कल्पित अपवाद—अपने ध्वनि नियम में स्वयं ग्रिम को ही कुछ अपवाद दिखाई दिये और उन्होंने उनका उल्लेख किया।

प्रथम अपवाद—भारोपीय मूल भाषा के स्क स्क् स्क् में जो क ए ए पाते हैं उनका अप्रथमी वाक्यिक प्रायः निम्न-जर्मन (Low German) भाषाओं में कोई परिवर्तन नहीं होता जैसे

सस्तुत—अस्तित्व

बैटिन—Est

पॉबिक—Ist

उच्च जर्मन—Ist

भारोपीय मूल भाषा

जर्मन भाषाएँ

(I) क्, त्, प्।

ख् (ह्), थ्, फ्।

(II) ग्, द्, ब्।

क्, त्, प्।

(III) घ्, ध्, भ्।

ग्, द्, ब्।

मूल भारोपीय भाषा के ये व्यञ्जन सस्कृत, ग्रीक आदि में सुरक्षित हैं और परिवर्तित ध्वनियाँ जर्मनिक वर्ग की अग्रेजी, गायिक आदि भाषाओं में। अतः हम इन से उदाहरण लेते हैं—

ध्वनि परिवर्तन शब्द	सस्कृत, ग्रीक शब्द	जर्मनिक भाषा के शब्द
(I) क् से ख् (ह्)	क	हू (Who)
त से थ्	दत्त, त्रि	दूथ, थ्री
प् से फ्	पिता या पेटर	फादर
(II) ग् से क्	गो	काऊ (Cow)
द् से त्	द्वो	टू (Two)
ब् से प्	स्लेउव्	स्लिप (Slip)
	लेवियम्	लिप (Lip)
घ् (ह्) से ग्	हस, दीर्घ	गूज, (Talgus) गायिक
ध् से द्	विधवा	विडो
भ् से ब्	भ्रातृ	ब्रदर

द्वितीय वर्ण-परिवर्तन

प्रथम वर्ण परिवर्तन में मूल भाषा से जर्मनिक भाषा भिन्न हुई थी, पर द्वितीय वर्ण-परिवर्तन में जर्मन भाषा के ही दो प उच्च-जर्मन और निम्न-जर्मन में परिवर्तन हुआ यह परिवर्तन निम्न प्रकार से व्यक्त किया जा सकता है—

निम्न जर्मन (अग्रेजी)

हाई जर्मन (जर्मन)

ख् (ह्), थ्, फ्

ग, द्, ब्

ग, द्, ब्

क्, त्, प्

क्, त्, प्

ख् (ह्), थ् (ज्) फ्

उदाहरण

ध्वनि परिवर्तन

निम्न-जर्मन शब्द

हाई-जर्मन शब्द

क् से ख्

योक (Yoke)

याख (Joch)

त् से थ् (ज्)

टू (Two)

ज्वि (Zwei)

प् से फ्

डीप (Deep)

टीफ (Tief)

ग् से क्

गार्डन

कार्टे

बर्नर का नियम

प्राक्प्रत्ययों के द्वारा अपवाधों का निराकरण कर दिए जाने पर भी विद्वानों को कुछ और अपवाध मिले जैसे संस्कृत सेटिग ग्रीक आदि भाषाओं में जहाँ क् ए ए होते हैं उनके स्थान पर प्रिम नियम के अनुसार गौणिक आदि भाषाओं में कमल ह् ए फ होने चाहिए किन्तु वहाँ कमल ग् ए ए मिलते हैं जो नियम विरुद्ध है जैसे—

संस्कृत शौच्य आदि

गौणिक अंग्रजी आदि

क—युवस Juvenus

Jugend, young (इ न होकर ए)

ख—शतम् Centum

Hund Hundred

(ब न होकर ए)

ग—सप्तम् Septem

Sibun, seven (फ न होकर ए)

इस नियम-विरुद्धता का समाधान कार्ल बर्नर ने किया। उसने पता लगाया कि भारोपीय मूल भाषा के शब्दों में आने वाले क् ए ए के स्थान पर अंग्रजी गौणिक आदि में प्रिम नियमानुसार ह् ए फ उसी समय होता है जब उस मूल भाषा में शब्द के अन्तर अक्षरहित पूर्व में कोई उच्चारण स्वर रहता है। यदि पूर्व में उच्चारण स्वर नहीं रहता तो क् के स्थान पर ए ए के स्थान पर ए और ए के स्थान पर ए हो जायगा। जैसे धर्मश्रुत 'भ्राता' में ए से पहले उच्चारण स्वर है अतः अंग्रजी में ब्रदर Brother हो गया है। इससे विपरीत जो उच्चारण हमने ऊपर दिये हैं उनमें क् ए ए से पूर्व उच्चारण स्वर नहीं है अतः उनके स्थान पर ए ए ए ध्वनियाँ हो गई हैं।

बर्नर के नियम का अपवाद— यद्यपि बर्नर के उपर्युक्त नियम से कुछ-कुछ समस्या हल हो गई और कठिण असंगतियों का परिहार भी हो गया फिर भी कुछ शब्द ऐसे बचे रहे जिनका समाधान बर्नर के नियम से भी नहीं होता। जैसे—

संस्कृत

अंग्रजी

पितृ

Father

यहाँ ए से पूर्व उच्चारण स्वर नहीं है फिर भी ए का ए हो गया है, ए (d) नहीं हुआ है।

इस अपवाद का कारण यह है कि Father शब्द Brother शब्द के मिथ्या सादृश्य पर बन गया है। प्राचीन अंग्रजी में तो इसका रूप Fader और Foeder मिलता है।

अतः प्रिम नियम और उनके अपवादों का विचार करने पर यही निष्कर्ष निकलता है कि ध्वनि-नियम के अपवाद तो अवश्य होते हैं पर वे सकारण होते हैं। इसलिए यदि मिथ्या-सादृश्य स्वर आदि ध्वनि कारणों को देखकर ध्वनि नियम की सीमा निर्दिष्ट की जाए तो वह निरपवाद माना जा सकता है।

सादृश्य-भाव का नियम

प्राक् यह निर्दिष्ट रूप से नहीं कहा जा सकता कि इस सादृश्य भाव के नियम की जोड़ सर्वप्रथम किसने की थी किन्तु सन् १८७३ ई. में बिस्लेम वाम्पन ने अपने

ध्वनि नियम

जबकि ग्रिम नियम के अनुसार क्, त्, प् क्रमशः ख् (ह), थ् फ् में बदल जाने चाहिए थे।

द्वितीय अपवाद—भारोपीय मूल भाषा के क्त (Kt) प्त (pt) आदि में जो त् आता है, उसके स्थान पर भी ग्रिम-नियम के अनुसार गॉथिक आदि निम्न-जर्मन भाषाओं में वर्ण परिवर्तन नहीं होता, अर्थात् त् का थ् नहीं होता।

जैसे—

संस्कृत—अष्टन्

लैटिन—okton

गॉथिक—Aktan

जर्मन—Acht

ग्रासमान का ध्वनि-नियम—ग्रिम नियम के अनुसार संस्कृत, लैटिन आदि भारोपीय भाषाओं की ध्वनियाँ—द् तथा ब् गॉथिक, अंग्रेजी आदि निम्न-जर्मन भाषाओं में क्रमशः त् और प् हो जानी चाहिए। परन्तु कुछ स्थानों पर गॉथिक, अंग्रेजी आदि भाषाओं में यह वर्ण-परिवर्तन नहीं होता और द् तथा ब् ध्वनियाँ ज्यों की त्यों रही आती हैं, जो ग्रिम नियम के विरुद्ध है। जैसे—

संस्कृत
बोधति
द्भ्

गॉथिक
Biudan
Daubs

इस असंगति या विरोध का परिहार हेरमन ग्रासमान (Hermann Grassman) नामक विद्वान ने किया है। उन्होंने पता लगाया कि संस्कृत, लैटिन, ग्रीक आदि प्राचीन भारोपीय भाषाओं में यह नियम मिलता है कि जब कभी अव्यवहित रूप से दो महाप्राण ध्वनियाँ किसी एक स्थान पर आ जाती हैं, तो उनमें से पहली ध्वनि उच्चारण की सुविधा के कारण अल्पप्राण हो जाती है, और दूसरी ध्वनि महाप्राण बनी रहती है। क्योंकि दो महाप्राण ध्वनियों का एक साथ उच्चारण करना कठिन होता है, जैसे संस्कृत में 'घा' धातु का रूप 'दधामि' बनता है, 'दधामि' नहीं। और 'भू' धातु का 'वभार' रूप बनता है 'भभार' नहीं। इसलिए ग्रासमान ने यह नियम बनाया कि भारोपीय मूल भाषा की अवस्था में संस्कृत "वुध्" और "दभ्" धातुओं में प्रारम्भ के वर्ण व् और द् न होकर भ् और ध् रहे होंगे, और उनका ही रूपान्तर गॉथिक में ब् और द् (B, d) के रूप में मिलता है जो नियमानुवृत्त है। इसलिए जिन ध्वनियों का रूप गॉथिक आदि भाषाओं में आज संस्कृत, लैटिन आदि भाषाओं के समान दिखाई देता है, वे ध्वनियाँ अर्थात् व् और द् ध्वनियाँ पहिले संस्कृत और लैटिन आदि में महाप्राण भ् और ध् रही होंगी। इसलिए आज जो अपवाद गॉथिक, आदि में दिखाई देते हैं, वे अपवाद नहीं अपितु ग्रिम नियम के अनुसार ही उचित रूप परिवर्तन हैं।

ध्वनि परिवर्तन

- १ मूलिक—भाषा की परिवर्तनशीलता
- २ ध्वनि-विकार के कारण
 - (क) वक्त्र-कारण
 - (ख) आन्तरिक कारण
- ३ ध्वनि-परिवर्तन की विधाएँ
 - (क) मात्रा-भेद (ख) लोप (ग) आभ्रम (घ) विध्वंस (ङ) संधि (च) सप्तर्ष
 - (ज) अस्तित्वहीन (झ) कृत्रीकरण (ञ) अनुवासिपता (ट) लोपीकरण (ठ) अलोपीकरण
 - (ड) मध्यालोपीकरण (ड) अल्पमध्यालोपीकरण

भाषा परिवर्तन शील है और उसका यह परिवर्तन इस बात का चोटक है कि भाषा की ध्वनियों में समय-समय पर विकार या परिवर्तन होते रहते हैं। भाषा का अविरत प्रवाह अनन्त काल से चला आ रहा है और समय-समय पर अनगण्य कारणों से उसके प्रवाह की प्रगति में अथवा उसके प्रवाह के मार्ग में विभिन्न परिवर्तन हुए हैं वह प्रवाह मानव-जीवन के साथ गहरा चलता रहा है और चलता रहेगा। भाषा की ध्वनियों के ये परिवर्तन उसके विकास के चोटक हैं। मने ही इन परिवर्तनों से कुछ असरों या लक्ष्यों या बर्तों का ह्रास हुआ हो फिर भी वह ह्रास भाषा का विकास ही माना जाता है। इसलिये ध्वनि परिवर्तन ध्वनि विकास एवं ध्वनि विकार से ह्रास अभिप्राय ध्वनि के उन परिवर्तनों से है जो लोप आगम आदि के कारण समय-समय पर होते हैं और जिनके कारण भाषा प्रवाहमयी बनी रहती है।

ध्वनि विकार के कारण

ध्वनिमा भिन्न-भिन्न रूप में परिवर्तित होती रहती है और बोलने की सुविधा अथवा व्यक्ति विशेष की अपनी असावधानी आसक्तता आदि के कारण उनमें अनेक परिवर्तन होते हैं। साधारणतया ध्वनियों के परिवर्तनों को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है। (१) बाह्य परिवर्तन (२) आन्तरिक परिवर्तन। इसी परिवर्तनों के आधार पर ध्वनियों के परिवर्तन सम्बन्धी दो प्रमुख कारण हो सकती हैं कुछ बाह्य कुछ आन्तरिक।

ध्वनि नियम

व्याख्यान मे इस नियम की ओर सकेत किया था । किन्तु वे इस नियम से सम्बन्धित लेख तैयार नहीं कर सके थे । जब तक जौन्स स्मिथ ने अपना लेख तैयार कर लिया और उसे १६२० मे पुस्तकाकार छपवा दिया । इन दो विद्वानो के अतिरिक्त तैंगर ने भी एक छोटी सी पुस्तिका इस नियम के रूपर प्रकाशित की । उस पुस्तक मे उसने अपने पूर्ववर्ती कालिज और सास्यूर नामक दो विद्वानो का उल्लेख किया जिन्होने इस नियम की खोज की थी । वैसे भी कुछ विद्वान इसे कालिज का तालव्य-भाव का नियम कहते हैं । इस नियम के जानने से पहिले लोगो का ऐसा विश्वास था कि सस्कृत अपनी अन्य सगोत्रीय भाषाओ की अपेक्षा मूल भारोपीय भाषा के अधिक निकट है किन्तु इस नियम के उपरान्त विद्वानो की धारणा मे पर्याप्त परिवर्तन हो गया ।

इस नियम की खोज से पहिले विद्वानो ने भारोपीय परिवार की भाषाओ मे प्राय यह देखा था कि कही तो क् और ग् क्रमश च् और ज् मे बदल जाते हैं जैसे 'वाक्' का 'वाच्', 'मार्ग्य' का 'मार्ज्य' और कही क् और ग् मे कोई परिवर्तन नहीं होता । इस नियम की खोज से लोगो ने उक्त परिवर्तन का कारण पता लगा लिया ।

इस नियम की खोज से यह पता चला कि सस्कृत भाषा के जिन शब्दो मे 'अ' ध्वनि ग्रीक या लैटिन 'e' की भांति उच्चरित होती थी वहा तो क् और ग् कठ्य ध्वनियो के स्थान पर तालव्य च् और ज् हो गई और जिन शब्दो मे व्यजन के साथ उच्चरित 'अ' ध्वनि ग्रीक 'o' की भांति बोली जाती थी, वहा व्यजनो मे कोई परिवर्तन नहीं हुआ, मूल भारोपीय भाषा की 'पच्' धातु से बना हुआ सस्कृत शब्द 'पचति' का लैटिन मे पेकस् (pecus) रूप मिलता है । इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि पेकस् शब्द मे 'क' के 'अ' का उच्चारण 'e' के समान रहा होगा । इसी तरह ग्रीक शब्द 'Hokto' का लैटिन रूप 'octo' मिलता है । इससे यह सिद्ध होता है कि 'क्' के 'अ' का उच्चारण 'o' की भांति रहा होगा । जिससे दोनो मे कोई परिवर्तन नहीं हुआ ।

सारांश यह है कि किसी समय मूल भारोपीय भाषा मे सस्कृत भाषा की 'अ' ध्वनि के स्थान पर 'e' और 'o' स्वर बोले जाते थे । ये ही दो मूल स्वर थे । इन मे से जहा 'e' के स्थान पर 'अ' आया तो उससे पूर्व के क्, ग् क्रमश च् और ज् मे बदल गए और जहा 'ओ' के स्थान पर 'अ' आया, वहा कोई परिवर्तन नहीं हुआ । इस प्रकार संक्षेप मे यह कह सकते हैं कि भारोपीय भाषा की कठ्य-स्पर्श ध्वनि सस्कृत मे कही तो कठ्य-स्पर्श ही बनी रही और कही तालव्य-घर्ष-स्पर्श हो गयी ।

तालव्य-भाव के ध्वनि-नियम से दो बातें स्पष्ट हो गई—

(१) यह प्राचीन धारणा कि मूल भाषा मे केवल अ, इ, उ, तीन ही स्वर थे मान्य नहीं रह गई । अब ए, ओ भी मूल स्वर माने जाते हैं ।

(२) यह धारणा भी कि सस्कृत भाषा मूल भारोपीय भाषा के अधिक निकट है बदल गई । अब यह माना जाने लगा है कि ग्रीक, लैटिन आदि ही मूल भाषा के अधिक निकट हैं ।

परिवार की भापाओं के सम्पर्क में आने पर ही आर्य-परिवार की भाषाओं में 'टर्ब' ध्वनियों का प्रवेश हुआ। कुछ ध्वनि-परिवर्तनों के मूल में राजनीतिक कारण भी कार्य करते हैं। जैसे मुगलों की सत्ता स्थापित होने पर भारतीय भाषाओं के बोझों को धरबी-फारसी ध्वनियाँ अपना लीं। इसी प्रकार अंग्रेजों की सत्ता के कारण ही कितनी ही अंग्रेजी ध्वनियाँ उनके शब्दों के साथ हमारे यहाँ आ गईं और हमारे शब्दों के उच्चारण में परिवर्तन हो गया। 'बाराणसी' का 'बनारस' सत्तलक का 'लकनऊ' मयुरा का 'मटरा' बिस्मी का 'बेस्मी' इसी कारण हुआ।

४ विदेशी ध्वनियों का प्रभाव—विदेशी भाषाओं की कुछ ध्वनियाँ ज्यों की त्यों हमारी भाषा में नहीं मिलती अतः हमें या तो विदेशी ध्वनियों को अपनाना पड़ता है अथवा उनसे मिलती-जुलती अपनी ध्वनियों को प्रयुक्त करना पड़ता है और इसका परिणाम होता है ध्वनि-परिवर्तन। भारतीय भाषाओं में समय-समय पर यूनानी भाषानी चीनी तुर्की अरबी-फारसी पुर्तगाली अंगरेजी आदि भाषाओं के बहुत से शब्द मिले गए हैं और इन सब में ध्वनि-परिवर्तन हुआ है। उदाहरण के लिए जो शब्द अंग्रेजी से हिन्दी में आए हैं उनमें ध्वनि परिवर्तन हुआ है।

अंग्रेजी	हिन्दी
रिपोर्ट	रपट
बैरक	बैरख
ग्रॉगस्ट	ग्रागस्त
सेन्टर्स	सासटैन आदि

५ लिखित भाषा का प्रभाव—छद्म लिपि खरोप है अतः उसमें मन्दिर का मंदर रामचन्द्र का रामचन्दर लिखा जाता है। बुबुखी लिपि में समुद्राक्षर नहीं होते अतः वहाँ स्टेसन का सटेसन और प्रधान का परधान तथा प्राप्त का प्रापत लिखा जाता है। इसी प्रकार अंग्रेजी में राम का रामा बुद्ध का बुद्ध गुप्त का गुप्ता लिखा जाता है। लिखित रूपों के कारण इन शब्दों का उच्चारण भी बदल गया है और अब अंग्रेजी में ही नहीं हिन्दी में भी हम 'गुप्ता' मिथ्या मित्रा आदि लिखते सते हैं।

आन्तरिक कारण—इनका सम्बन्ध इन परिवर्तनों से है जो ध्वनन और उच्चारण की सुनौ से हो जाते हैं।

१ धुत्ति—बहुत से भाषाओं का कारण यह होती है। यह अति कहीं शब्द के पहिले या आती है और कहीं बाद में। इस तरह पूर्व-अति और पर-अति दोनों से परिवर्तन होते रहते हैं—जैसे स्त्री से इस्तरी और दर्शन का दरशन।

२ अपमान या शब्द-साधुष्य—बहुत से ध्वनि विकार इसलिये होते हैं कि हम एक शब्द के आकार पर कोई दूसरा शब्द बिना सोचे समझे बना डालते हैं या उच्चारण करने लगते हैं। आगम सम्बन्धी अनेक ध्वनि विकार इसी मिथ्या सादर्य या अपमान के कारण होते हैं जैसे बुल—बुल्ल के अनुकरण पर मुक्क। पैठिस के सादर्य

ध्वनि-परिवर्तन के कारण

१ वयवित्तक कारण—इसके अन्तर्गत कई कारण आते हैं, जैसे वाक्-यन्त्र की विभिन्नता एव श्रवणेन्द्रिय की विभिन्नता । किन्हीं दो व्यक्तियों का वाक्-यन्त्र ठीक एक प्रकार का नहीं होता, इसीलिये किसी भी ध्वनि का उच्चारण दो व्यक्ति एक प्रकार से नहीं कर सकते । उनके उच्चारण में भेद हो ही जाता है और कालान्तर में यह भेद बढ़ जाता है और स्पष्ट हो जाता है । भाषा हम अनुकरण द्वारा सीखते हैं । वाक् यन्त्र की तरह हमारी श्रवणेन्द्रिय भी भिन्न भिन्न तरह की होती है । उसके कारण भी ध्वनि में धीरे-धीरे परिवर्तन होता रहता है । यह कारण भी पहले की तरह इतना सूक्ष्म है कि महज ही इस पर विश्वास नहीं होता, पर है यह सत्य ही । वस्तुतः ये दोनों कारण साथ-साथ काम करते हैं । कहने और सुनने के अन्तर के फलस्वरूप ही ध्वनि में कालान्तर में इतना परिवर्तन हो जाता है कि वह स्पष्ट और प्रत्यक्ष दिखने लगता है ।

२ भौगोलिक कारण

जिस वाग्यन्त्र में ध्वनि सगति होती है, उस वाग्यन्त्र की रचना पर देश की जलवायु का बड़ा प्रभाव पड़ता है जिसके परिणामस्वरूप कुछ ध्वनियाँ किन्हीं देशों में सुगमता से बोली जाती हैं, और दूसरे स्थानों पर वे या तो बोली ही नहीं जाती अथवा विकृत रूप से बोली जाती हैं । गर्म देशों में अधिक ध्वनियों का उच्चारण होता है, जब कि शीत देशों में उनमें से बहुत सी ध्वनियाँ नहीं बोली जा सकती । इतना ही नहीं जिन ध्वनियों को गर्म देशों के लोग बोलते हैं, उनमें से बहुत सी ध्वनियाँ शीतप्रधान देशों में सीत्कार या घर्षण के साथ बोली जाती हैं, जैसे दन्त्य स का उच्चारण बगला, आसामी में 'श' हो जाता है । ध्वनि-यन्त्र की भिन्नता के कारण ही अंग्रेज 'तू' को 'टु' बोलता है, 'तुम' को 'टुम' उच्चारित करता है । भारतीय प्रारबी-फारसी ध्वनियों 'क', 'ख', 'ग' 'ज' आदि का ठीक उच्चारण नहीं कर पाता और उन्हें क्रमशः क, ख, ग, ज बोलता है ।

यदि कोई जाति ठण्डे देश से गर्म देश में जा बसती है, तो उसमें विवृत्त ध्वनियों का विकास होने लगता है और यदि कोई जनसमूह गर्म देश से ठण्डे देश में बस जाती है, तो वहाँ विवृत्त ध्वनियों का विकास नहीं हो पाता और जो पहले विवृत्त थी, वे भी सवृत्त होने लगती हैं क्योंकि ठण्डे देशों में मुख पूरी तरह खुल नहीं पाता । इस सम्बन्ध में निश्चय रूप से तो कुछ नहीं कहा जा सकता, पर अनुमान यही है कि भौगोलिक प्रभाव ध्वनि पर अवश्य पड़ता होगा ।

३ सामाजिक-राजनीतिक-सांस्कृतिक कारण—बहुत से ध्वनि-परिवर्तन सामाजिक राजनीतिक और सांस्कृतिक कारणों से होते हैं । जब दो भिन्न जातियों या संस्कृतियों के लोग मिलते हैं, उनमें सम्मिश्रण होता है, तो उनकी भाषाओं में भी आदान-प्रदान होता है और उसका प्रभाव ध्वनियों पर भी पड़ता है । कहा जाता है कि द्राविड़

होकर प्रपञ्च अधिक स्नेह प्रगट करते हुए लक्ष्यों को तोड़ मरोड़ कर बोलते हैं जैसे—
कृष्ण का कन्हैया पैर का परैया ।

ध्वनि विकार के प्रकार या विभाग

ध्वनि-परिवर्तन मुख्यतः दो प्रकार के होते हैं—(१) स्वयंभू (spontaneous) जो माया के प्रवाह में स्वतः भटित हो जाते हैं ।

(२) परोक्षभूत (conditional) के ध्वनि-विकार जो किसी न किसी ऊपर गिनाए गए कारणों में से किसी एक के फलस्वरूप होते हैं ।

माणा-मेव—यह दो प्रकार का होता है—कही तो स्वर ह्रस्व से दीर्घ हो जाता है और कही दीर्घ से ह्रस्व ।

(क) दीर्घ से ह्रस्व—नाली—नरली दीपावली—दिवाली प्रासाप—पसाप रामेश्वर—रामेश्वर घापाड—घसाड़ पातान—पतास जानर बन्धर घाकिन्धर—घफसर बाबाम—बगाम घाक्कय—घक्कय ।

(ख) ह्रस्व से दीर्घ—मल—माल काक—कागा हरिण—हिरना पुन—पुन कटक—कोन लज्जा—लाज कर्क—कंथा कल—काल ।

(२) लोप—मुक्त-मुक्त या दीर्घता से दीर्घता के कारण कभी-कभी कुछ ध्वनि का लोप हो जाता है । यह लोप तीन प्रकार का होता है— (१) स्वर-लोप (२) व्यञ्जन लोप (३) अक्षर-लोप ।

(क) स्वर-लोप—यह भी पुन तीन प्रकार का होता है—(i) आदि स्वर-लोप (ii) मध्य स्वर-लोप (iii) अन्त्य स्वर-लोप ।

(अ) आदि स्वर लोप—इसमें शब्द का आदि स्वर लुप्त होता है—
अनाज—नाज अहाता—हाता अमीर—मीर esquire—squire
armuch much असवार—सवार अपूप—पूप ।

(आ) मध्य स्वर-लोप—अरुन-अरुन do not-don't, तरबूज—तर्बूज ।
(इ) अन्त्य स्वर-लोप—इसमें शब्द का अन्तिम स्वर लुप्त हो जाता है । जैसे

ग्राम-ग्राम् मित्रा—मीत्र

सीटिंग मा ठैब शब्द जब प्रथमी में आए तो जनम अल्प स्वर का लोप हो जाता है—

affaire—affair bombe—bomb

(ख) व्यञ्जन लोप—यह भी तीन प्रकार का होता है (i) आदि व्यञ्जन लोप (ii) मध्य व्यञ्जन-लोप (iii) अन्त्य व्यञ्जन-लोप ।

(अ) आदि व्यञ्जन-लोप—इसमें शब्द के आदि व्यञ्जन का लोप होता है—
स्नान—नान कप-कप knife—nife write—rite gnaw—naw

(आ) मध्य व्यञ्जन-लोप—इसमें शब्द के मध्य-व्यञ्जन का लोप होता है—

ध्वनि परिवर्तन

पर ही 'सैतिस' मे अनुनासिकता आ गई है। सस्कृत मे द्वादश के सादृश्य पर ही एक-दश एकादश हो गया है और आज स्वर्ग के सादृश्य पर नरक 'नर्क' हो गया है।

(३) छन्द—छन्द मे मात्रा या तुक लाने के लिए कवि लोग शब्दो मे मन-माना ध्वनि-परिवर्तन ला देते है—दीर्घ की जगह लघु या लघु की जगह दीर्घ मात्रा का प्रयोग करते है जैसे, लाभ का लाभू, रघुराज का रघुराजू या रघुराई। वेद का वेदा कमलु, डरयतु आदि भी इसी प्रकार के शब्द हैं।

(४) प्रयत्न लाघव या मुख सुख—ध्वनि परिवर्तन का सबसे प्रधान कारण यही है। हम कम से कम प्रयास द्वारा अपने भाव व्यक्त करना चाहते हैं अत मुख को सुख देने के प्रयत्न मे हम कुछ ध्वनियो को बोलते ही नही, कुछ को बढा देते हैं अंग्रेजी मे Silent letters का कारण यही मुख सुख है। 'Talk' 'Walk' 'Knife' 'knight' आदि मे 'l' तथा 'k' ध्वनियाँ नही बोली जाती। यदि हमे कोई ध्वनि जोड कर सुख मिलता है, तो हम वैसा ही करते हैं, जैसे इन्टेशन या सटेशन। कभी-कभी हमे ध्वनि के स्थान परिवर्तन द्वारा सुविधा मिलती है और हम उच्चारण मे वैसा कर डालते हैं जैसे ब्राह्मण को ब्राम्हण या चिह्न को चिन्ह बोलते हैं। सारांश यह है कि मुख सुख या उच्चारण की सुविधा के लिए कभी ध्वनि का लोप करते हैं, कभी आगम, कभी विपर्यय, कहीं समान ध्वनि का तो कही असमान ध्वनि का प्रयोग करते हैं।

(५) बनकर बोलना - बनकर बोलने से भी ध्वनि पर प्रभाव पडता है, पर यह प्रभाव अस्थायी ही होता है। बैठो की जगह बैठो', 'बहिनी' की जगह 'बेनी' आदि शब्द अधिक दिन तक नही चल पाते। उन्हें पुन शुद्ध रूप मे बोला जाने लगता है।

(६) बोलचाल में शीघ्रता इसके कारण भी ध्वनि परिवर्तन होता है, जैसे मास्टर साहब का माट साव जिन्होने कम जिन्ने। अंग्रेजी के Do not के स्थान पर don't किन्तै, उन्नै, जभी, कभी, तभी आदि इसी प्रकार के उदाहरण हैं।

(७) अज्ञान—जितने आमक व्युत्पत्ति वाले ध्वनि-विकार हैं, उन सब का मूल कारण अज्ञान है क्योंकि समझ न होने के कारण ही अनपढ व्यक्ति लाइब्रेरी को रायबरेली, मैकेंजी को मक्खन जी कहने लगता है। अडवास, हुकुम सदर, पावरोटी, आठ, कालिज आदि भी ऐसे हैं।

(८) स्वराघात तथा बलाघात—कुछ ध्वनियो का लोप हो कर जो विकार उत्पन्न होते हैं, उनका मूलकारण स्वराघात या बलाघात है, क्योंकि जिस वर्ण पर हम अधिक बल देते हैं वह तो जीवित बना रहता है, किन्तु उसके निकटवर्ती जिस वर्ण पर बल नही दिया जाता वह कुछ दिन तो थोडा बहुत उच्चरित होता रहता है, किन्तु आगे चलकर वह ध्वनि बिल्कुल लुप्त हो जाती है जैसे अंग्रेजी की knight मे n पर जोर देने से k की ध्वनि लुप्त हो गई, इसी प्रकार psychology मे p का लोप हो गया

(९) भावातिरेक—बहुत से ध्वनि विकार इस कारण होते हैं कि हम भाव-विभोर

(५) अन्य व्यञ्जनागम—औं—मौह भील—भील्ल समरा—उमराव रंम
—रंगत परबा—परबाह ।

(६) अक्षरागम—इसके भी तीन भेद हैं—

(1) प्रावि अक्षरागम—शुजा—शुमुषी ।

(11) मध्य अक्षरागम—कस—सरस आलस—आलकस ।

(111) अन्य अक्षरागम—झीक—झाकड़ा सवेस—सवेसड़ा बध—बधूटी बला

बलाय ।

४ विपर्यय

इसमें किसी सव्य के स्वर व्यञ्जन या अक्षर एक स्थान से दूसरे स्थान पर जाने
जाते हैं । इसके निम्न भेद हैं—

(1) स्वर विपर्यय—अंगुली—उमली ककु—कुङ्क बिन्दु—बूँद उस्का—
जूका ।

(2) व्यञ्जन विपर्यय—चिह्न—चिन्ह सिग्नस—सिगल बह्म—धम्ह बारा
बसी—बनारस अमक—अरमूक ।

(3) अक्षर विपर्यय—मठमठ—मठबल ललमठ—ललमठ ।

इसके दो अन्य भेद हैं—(1) एकांगी विपर्यय—जिसमें कोई स्वर व्यञ्जन
या अक्षर अपना स्थान छोड़कर जाता है पर उसके स्थान पर कोई दूसरा नहीं
जाता । (11) प्राच सम्प्रदाय विपर्यय—जिसमें दो सव्यों के आरम्भ के अक्षों में विपर्यय
हो जाता है—बोका-बाकी-गोड़ा-बाड़ी

५ सन्धि या एकीभाव—कभी-कभी स्वरों के बीच में जो विभूति रहती है
वह सन्धि द्वारा अक्षरा हो व्यन्धनों के मिलाप द्वारा विकार उत्पन्न किया करती है ।
इसी को सन्धि या एकीभाव का विकार कहते हैं । जैसे स्वविर—वविर—वेर । राम
पुत्र—रावत—रावत । बर्मकार—बम्मकार—बमार ।

६ सावर्ण्य या साक्य—इसे समीकरण भी कहा जाता है । यह सावर्ण्य दो
प्रकार का होता है । पूर्व सावर्ण्य—जहाँ पूर्व वर्ण के कारण परवर्ती वर्ण भी उसी के
समान हो जाता है उसे पूर्व सावर्ण्य कहते हैं जैसे चक वा चकट अग्नि का अग्नि ।
पर सावर्ण्य—जहाँ पर परवर्ती वर्ण अपने से पूर्व वर्ण को अपना जैसा बना ले वहाँ पर
सावर्ण्य होता है जैसे वर्म का बम्म कर्म का कम्म ।

असावर्ण्य या विपरीकरण—जहाँ पूर्ववर्ती अक्षरा परवर्ती वर्णों में से पहिले
अक्षरा पीछे जाने वाले वर्णों में परिवर्तन होता है वहाँ असावर्ण्य नामक विकार होता
है । यह असावर्ण्य भी दो प्रकार का होता है । पूर्व असावर्ण्य—जहाँ पूर्ववर्ती वर्णों में
बिन्न परवर्ती वर्ण में परिवर्तन हो वहाँ पूर्व असावर्ण्य होता है, जैसे कंकड़—कंगल ।
पर असावर्ण्य—जहाँ परवर्ती वर्ण में बिन्न पूर्ववर्ती वर्ण में परिवर्तन हो वहाँ पर
असावर्ण्य होता है जैसे नीलाम वा नीलाम ।

कोकिल—कोइल , सागर—सागर ;

कायस्थ—कायथ ; उपवास—उपास , कार्तिक—कातिक , walk—वॉक , talk—टॉक ।

(इ) अन्त्य व्यजन-लोप—इसमे अन्तिम व्यजन लुप्त हो जाता है । जैसे

water—वाटअ , फादर—फादअ , उष्ट्र—ऊट ।

(ग) अक्षर-लोप—इसके चार भेद होते हैं—

(i) आदि अक्षर-लोप (ii) मध्य अक्षर-लोप (iii) अन्त्य अक्षर-लोप (iv) समाक्षर-लोप ।

(अ) आदि अक्षर-लोप—neck-tie tie , university—Varsity , उपाध्याय—भा ।

(आ) मध्य अक्षर-लोप—शादवाश—शावाश , भडागार—भडार , फलाहार—फलार ।

(इ) अन्त्य अक्षर-लोप—माता—मा , मौक्तिक—मोती , निम्बुक—नीबू , कु चिका—कु जी ।

(ई) समाक्षर-लोप—जब कभी एक ही ध्वनि, अक्षर या अक्षर-समूह दो बार आवे, तो एक का लोप हो जाता है । इस एक अक्षर को छोड़ना ही समाक्षर—लोप कहलाता है । जैसे,

नाककटा—नकटा , खरीददार—खरीदार , part-time—partime

(३) आगम—लोप का उल्टा आगम है । जहाँ लोप में ध्वनि लुप्त होती है, वहाँ आगम में उच्चारण की सुविधा के लिए कोई नई ध्वनि आ जाती है । लोप की भाँति इसके भी तीन भेद हैं—स्वरागम व्यजनागम, अक्षरागम ।

(अ) स्वरागम

(क) आदि स्वरागम—इसमें शब्द के आदि में स्वर आता है । जैसे,

स्कूल—इस्कूल , स्पोर्ट—इस्पोर्ट , स्नान—अस्नान ।

(ख) मध्य स्वरागम—अज्ञान, आलस्य या मुख-मुख के कारण कभी-कभी बीच में स्वर आ जाता है । जैसे, पूर्व—पूरव , जन्म—जनम , इन्द्र—इन्दर

(ग) अन्त्य स्वरागम—यह बहुत कम मिलता है । जैसे दवा—दवाई, गुप्त गुप्ता, मिश्र—मिश्रा ।

(आ) व्यञ्जनागम—इसके भी तीन भेद हैं—

(क) आदि व्यञ्जनागम—इसके कम उदाहरण मिलते हैं । कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

ओष्ठ—होठ, अस्थि—हड्डी, उल्लास—हुलास ।

(ख) मध्य व्यञ्जनागम—शाप—आप, वानर—वन्दर, समन—सम्मन, पण—प्रण समुद्र—समुन्दर ।

(ग) अन्त्य व्यञ्जनामम—भी—भीह भील—भीरु समरा—उमरा रं
—रमत परवा—परवाह ।

(इ) अक्षरागम—इसके भी तीन भेद हैं—

(1) आदि अक्षरागम—गुजा—गुगुणी ।

(11) मध्य अक्षरागम—अक्ष—अरक्ष आसस—आसकस ।

(111) अन्त्य अक्षरागम—आक—आकड़ा सदेस—सदेसड़ा बध—बधूटी बसा

वसाय ।

४ विषय

इसमें किसी ध्व्य के स्वर व्यञ्जन या अक्षर एक स्थान से दूसरे स्थान पर बने
जाते हैं । इसके निम्न भेद हैं—

(१) स्वर विपर्यय—अणुली—उ पसी कसु—कुछ बिन्दु—बूँद उल्का—
झुका ।

(२) व्यञ्जन विपर्यय—बिह्व—बिन्व सिगूनल—सिमल बह्व—बम्ह बारा—
बली—बनारस अमरह—अरमूव ।

(३) अक्षर-विपर्यय—मसलक—मसलस लपकल—लकलळ ।

इसके दो अर्थ भेद हैं—(i) एकांसी विपर्यय—जिसमें कोई स्वर व्यञ्जन
या अक्षर अपना स्थान छोड़कर चला जाता है पर उसके स्थान पर कोई दूसरा नहीं
जाता । (ii) आद्य अन्त्याद्य विपर्यय—जिसमें दो ध्व्यों के आरम्भ के अंशों में विपर्यय
हो जाता है—मोड़ा-गाड़ी-मोड़ा-बाड़ी

१ सन्धि या एकीभाव—कभी-कभी स्वरों के बीच में जो बिभृति रहती है
वह सन्धि द्वारा धबका दो ध्वनियों के मिलन द्वारा विकार उत्पन्न किया करती है ।
इसी को सन्धि या एकीभाव का विकार कहते हैं । जैसे स्वविर<वविर<वेर । राम
पुत्र<रावत<रावत । अर्मकार<अम्मकार<अमार ।

२ सावर्ण्य या साकर्म्य—इसे समीकरण भी कहा जाता है । यह सावर्ण्य दो
प्रकार का होता है । पूर्ण सावर्ण्य—जहाँ पूर्ण वर्णों के कारण परवर्ती वर्ण भी उसी के
समान हो जाता है उसे पूर्ण सावर्ण्य कहते हैं जैसे चक्र वा चक्क धनि का धन्य ।
पर सावर्ण्य—जहाँ पर परवर्ती वर्ण अपने से पूर्ण वर्ण को अपना जैसा बना ले वहाँ पर
सावर्ण्य होता है जैसे धर्म वा धम्म वर्म वा वम्म ।

अन्तःसावर्ण्य या विषमीकरण—जहाँ पूर्ववर्ती धबका परवर्ती वर्णों में ॥ वहिने
धबका पीछे जाने वाले वर्णों में परिवर्तन होता है वहाँ अन्तःसावर्ण्य नामक विकार होता
है । यह अन्तःसावर्ण्य भी दो प्रकार का होता है । पूर्ण अन्तःसावर्ण्य—जहाँ पूर्ववर्ती वर्णों में
जिम्न परवर्ती वर्णों में परिवर्तन हो वहाँ पूर्ण अन्तःसावर्ण्य होता है जैसे कंठ-कंठन ।
पर अन्तःसावर्ण्य—जहाँ परवर्ती वर्णों में जिम्न पूर्ववर्ती वर्णों में परिवर्तन है वहाँ पर
अन्तःसावर्ण्य होता है जैसे नीमाम वा नीमाम ।

(८) ऊष्मीकरण—जब कोई ध्वनि ऊष्म ध्वनि में परिवर्तित हो जाती है। जैसे—केन्टुम वर्ग की 'क' ध्वनि 'स' ध्वनि में बदल गई है।

(९) अनुनासिकता (Nazalization)—अनुनासिक व्यञ्जनो के कारण निकटवर्ती स्वर अनुनासिक हो जाते हैं और अनुनासिक व्यञ्जन का लोप हो जाता है। कम्पन—कांपना। अन्य उदाहरण हैं—सर्प—साँप, उष्ट्र—ऊँट, स्वास—साँस। कभी-कभी बोलने में तो अनुनासिकता आ जाती है, पर लिखने में स्वीकार नहीं की जाती जैसे—आँम, राँम, हँतु मान।

(१०) घोषीकरण—कुछ अघोष ध्वनियाँ घोष हो जाती हैं जैसे, सकल = सगल, प्रकट - परगट, मकर—मगर, शाक—साग, ककण—कगन, शती = सदी।

(११) अघोषीकरण—इसमें घोष ध्वनियाँ अघोष हो जाती हैं—मदद—मदत, परिषद्—परिषत्, नगर—नकर।

(१२) महा प्राणीकरण—इसमें अल्पप्राण ध्वनियाँ महाप्राण हो जाती हैं—गृह—घर, ग्रहण—घिरना, पृष्ट—पीठ, शुष्क—सूखा, वाष्प—बाफ।

(१३) अल्प प्राणीकरण—इसमें महाप्राण ध्वनियाँ अल्प प्राण हो जाती हैं—सिन्धु—हिन्दु।

४१ अर्थ-परिवर्तन

१. मूलिका
२. अर्थ-परिवर्तन की विधाएँ
३. अर्थ-परिवर्तन के कारण

प्रत्येक सार्वक सशब्द का अपना अर्थ भाव या विचार होता है। उस शब्द का सार वही अर्थ होता है और उसका महत्त्व भी इसी अर्थ-सत्त्व पर निर्भर करता है। अनेक कारणों से यह अर्थ-सत्त्व बदलता रहता है। अर्थ-विज्ञान (Semantics) के अन्तर्गत इसी अर्थ-परिवर्तन के कारण तथा विधाओं का अध्ययन किया जाता है। यद्यपि अर्थ-सत्त्व के अध्ययन की ओर भारत में अत्यन्त प्राचीन काल में ही मनीषियों का ध्यान गया था और वास्क के निष्कर्ष में इस विषय का अध्ययन किया गया है तथापि इसका वैज्ञानिक अध्ययन १९वीं शताब्दी के अन्तिम चरण से ही प्रारम्भ हुआ है। इसी कारण अर्थ-विज्ञान को अभी सैद्धान्तिकता में कहा गया है। तात्पर्यवासा का मत है—

The science of meaning or semantics is a comparatively recent development of linguistics. It is only recently that this branch of linguistics has been treated systematically and scientifically.

अर्थ-परिवर्तन या विकास की विधा एक नहीं होती। कभी शब्द का अर्थ पहले से संकुचित हो उठता है कभी उसके अर्थ का विस्तार हो जाता है कभी वह विलुप्त हो जाता है। इसी प्रकार कभी शब्द का अर्थ गिर जाता है तो कभी ऊपर उठ जाता है। इस प्रकार अर्थ-परिवर्तन की अनेक विधाएँ होती हैं। अर्थ-विज्ञान पर सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण कार्य फ्रान्स विज्ञान शील का है। उन्होंने अपनी सुप्रसिद्ध पुस्तक *Essai de Semantique* में अनेक अर्थ-विज्ञान सम्बन्धी सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण धर्म्य कहा गया है अर्थ-विकास की तीन विधाएँ मानी हैं—

१. अर्थ विस्तार (Expansion of meaning)
२. अर्थ-संकोच (Contraction of meaning)
३. अर्थ-विस्था (Transference of meaning)

(८) ऊष्मीकरण—जब कोई ध्वनि ऊष्म ध्वनि में परिवर्तित हो जाती है। जैसे—केन्टुम वर्ग की 'क' ध्वनि 'स' ध्वनि में बदल गई है।

(९) अनुनासिकता (Nazalization)—अनुनासिक व्यञ्जनो के कारण निकटवर्ती स्वर अनुनासिक हो जाते हैं और अनुनासिक व्यञ्जन का लोप हो जाता है। कम्पन—कांपना। अन्य उदाहरण हैं—सर्प—साँप, उष्ट्र—ऊट, श्वास—साँस। कभी-कभी बोलने में तो अनुनासिकता आ जाती है, पर लिखने में स्वीकार नहीं की जाती जैसे—आँम, राँम, हँनुमान।

(१०) घोषीकरण—कुछ अघोष ध्वनियाँ घोष हो जाती हैं जैसे, सकल = सगल, प्रकट - परगट, मकर—मगर, शाक—साग, ककण—कगन, शती = सदी।

(११) अघोषीकरण—इसमें घोष ध्वनियाँ अघोष हो जाती हैं—मदद—मदत, परिषद्—परिषत्, नगर—नकर।

(१२) महा प्राणीकरण—इसमें अल्पप्राण ध्वनियाँ महाप्राण हो जाती हैं—शृह—घर, ग्रहण—घिरना, पृष्ट—पीठ, शुष्क—सूखा, वाष्प—बाफ।

(१३) अल्प प्राणीकरण—इसमें महाप्राण ध्वनियाँ अल्प प्राण हो जाती हैं—सिन्धु—हिन्दु।

इन शब्दों के मूल अर्थ अब भी अन्य शब्दों में पाये जाते हैं। उदाहरण के लिए 'मृग' का मूल अर्थ पशु अब तक 'मृगेन्द्र' शब्द में पाया जाता है। इसी प्रकार अंग्रेजी meat शब्द का मूल अर्थ भोज्य-पदार्थ Sweet meat में पाया जाता है।

अवधि—भाव-साहचर्य के कारण कभी-कभी शब्द के प्रधान अर्थ के साथ एक मीम अर्थ भी चलने लगता है। कुछ दिन बाद प्रधान अर्थ तो धीरे-धीरे मुप्त हो जाता है और गीम अर्थ ही प्रचलित और प्रधान हो उठता है। इस प्रकार एक अर्थ के लोप होने तथा मीम अर्थ के प्रा जाने को अवधि कहते हैं। पंचार शब्द पहले गीम के रहने वाले के अर्थ में प्रयुक्त होता था पर कदाचित् नागरिकों की तुलना में कम शिक्षित तथा सुसंस्कृत समझे जाने के कारण अब उसका अर्थ मूर्ख अशुभ और असंस्कृत हो गया है। असुर शब्द का अर्थ पहले देवता या वैसा कि 'भूरे मज्जा' से प्रकट होता है पर अब उसका अर्थ हो गया है रासस। बुद्धि शब्द पहले उस व्यक्ति के लिए प्रयुक्त होता था जो परिवार में कुछ बौद्ध्या या परलु भू कि यह कार्य अधिकतर लड़की करती थी अतः बाद में उसका प्रयोग पुत्री के लिए होने लगा। 'देवानां प्रिय' पहले सम्राट् असोक के लिए सम्मानार्थ प्रयुक्त हुआ पर बाद में बौद्धों के प्रति घृणा व्यक्त करने के लिए उसका प्रयोग मूर्ख के अर्थ में किया जाने लगा। महाराज का रसोद्भे के अर्थ में महाजन का सूक्ष्मर के अर्थ में हरिजन का तथाकथित अस्पृश्य जातियों के अर्थ में प्रयोग इसी अर्थ विकार के उदाहरण हैं। व्यक्तिवाचक शब्दों में भी यह परिवर्तन पाया जाता है—सुरवास रवास जिनका अर्थ प्रायः अग्राधीर भक्त हो गया है इसके उदाहरण हैं। भाववाचक शब्दों में भी इस अर्थ-परिवर्तन के कारण अपना अर्थ बदल लेती हैं। उदाहरण के लिए मीम शब्द पहले मुनियों के विषुद्ध आचरण के लिए प्रयुक्त होता था पर अब वह भुप्पी के अर्थ में प्रयुक्त होता है।

अर्थापकर्ष—ये शब्द जो पहले अन्धे अर्थ में प्रयुक्त होते थे काशान्तर में किसी कारणवश नूरे अर्थ में प्रयुक्त होने लगते हैं और साथे चलकर उनका मही अर्थ मुख्यार्थ हो जाता है। महाजन महाराज का उदाहरण हम ऊपर दे ही चुके हैं। इन शब्दों का अर्थ-संकोच ही नहीं हुआ अर्थापकर्ष भी हुआ है। कुछ मीम अपवित्र अशुद्ध अशुभ धर्मगणकारी और अस्वीत जातों का बुरापन दूर करने के लिए गुन्धर शब्दों का प्रयोग करने लगते हैं, जिससे उन शब्दों के अर्थ में अपकर्ष प्रा जाता है। उदाहरण के लिए, शीघ्र शब्द का मूल अर्थ वा पवित्रता और सदाई पर अब उसका अर्थ हो गया है पाखाना जाना। इसी तरह मृत्यु के लिए प्रयुक्त शब्दों एवं पदों—स्वर्गवास नगासाम वैकुण्ठवास आदि का भी अर्थ भ्रिग गया है।

अर्थापकृष वा भाषा के शब्द-समूह पर महत्त्वपूर्ण प्रभाव पड़ता है। अस्वीतता के कारण जिन शब्दों का अर्थापकर्ष अधिक हो जाता है, वे धीरे-धीरे अस्वीत होने के कारण शब्द भंडार से बहिष्कृत कर दिये जाते हैं और उनका स्थान दूसरे शब्द में लेते हैं।

१ अर्थविस्तार—इससे तात्पर्य यह है कि बहुत से शब्दों का अर्थ, जो पसकुचित था, वह किसी कारणवश विस्तृत हो जाता है और वह शब्द कई अर्थों द्योतक बन जाता है, जैसे तेल शब्द पहिले तिल के सार के लिए आता था, किन्तु उसी का विगडा हुआ तेल शब्द सरसो, गोला, अलसी, मूगफली आदि के सार के भी आने लगा है। इतना ही नहीं आज मिट्टी के सार को भी मिट्टी का तेल कहें और यदि कोई व्यक्ति किसी आदमी से अधिक मेहनत कराता है, तब भी हम कहा करते हैं कि उसका तेल निकाल लिया। ऐसा ही 'कुशल' शब्द है। पहिले फ अपने हाथों का चोट पहुंचाये जो कुशा तोड़ लाता था उसे ही कुशल कहते थे। आजकल कुशल शब्द चतुरमात्र का द्योतक बन गया है। स्याही शब्द पहिले के काली स्याही के लिए आता था, अब स्याही का प्रयोग लिखने के लिए काम में वाली सभी रंगों की स्याही के लिए हो गया है जैसे—लाल, काली, नीली स्याही

व्यक्तिवाचक सज्ञाओं तक में अर्थ-विस्तार पाया जाता है। जयचन्द, विर्म पहले व्यक्ति मात्र थे, पर आज क्रमश देशद्रोही और घर के भेदी के लिए प्रयुक्त हैं। गंगा एक विशिष्ट नदी का नाम है, पर मराठी में वह नदी का पर्याय हो गया विस्मार्क जर्मन कूटनीतिज्ञ था, पर आज किसी भी ऐसे व्यक्ति को जो चाला विस्मार्क कहा जाता है।

भाषा में अर्थ-विस्तार के उदाहरण अधिक नहीं मिलते क्योंकि जैसे-जैसे ँ में विकास होता है, उसके शब्द सूक्ष्मातिसूक्ष्म और सीमित से सीमित अर्थ व्यक्त की और प्रवृत्त होते हैं। इसीलिए अर्थ-संकोच अधिक होता है।

"A general word is used in a special sense more often than a special word in a general sense Hence examples of contraction of meaning are far more numerous than those of expansion of meaning."

अर्थसंकोच—अर्थ-संकोच से हमारा तात्पर्य अर्थ-परिवर्तन की उस दिशा जिसमें पहले तो शब्द कई पदार्थों का बोधक होता था, किन्तु कालान्तर में उस से केवल किसी विशेष पदार्थ का बोध होने लगा, जैसे 'नेत्र' शब्द का अर्थ च वाला, प्रकाश करने वाला, आगे चलने वाला या ले जाने वाला था, लेकिन आज वह आंख के अर्थ में सीमित हो गया है। 'वर' शब्द भी ऐसा ही है। पहिले ः अर्थ था चुना हुआ, मागा हुआ या कोई श्रेष्ठ वस्तु, किन्तु अब इल्हा या देवत वरदान का वाचक बन गया है। मृग शब्द भी पहिले जंगल के सभी घूमने-फिरने प्राणियों के लिए आता था, किन्तु अब हरिण का वाचक हो गया है। फारसी मुगं शब्द पहिले सभी पक्षियों का वाचक था, किन्तु अब उससे ताम्रचूर्ण या वृ का बोध होता है। भार्या शब्द पहले उन समस्त प्राणियों के लिए आता था जि भरण-पोषण किया जाय, किन्तु आजकल वह पत्नि का वाचक हो गया है।

weighty argument hazy notion, बात को तीक्ष्णता प्राप्त करने का बिर भाग्य प्राप्ति ।

स्वल्प वस्तुओं या उनके धर्मधर्मों का चित्र स्पष्ट करने के लिए भी हम प्रार्थनाकारिक प्रयोग करते हैं जैसे सुराही की गर्दन नारियल की धाँस मोटे का मुँह कुर्सी के पैर, eye of the needle teeth of a saw ।

मानव का स्वभाव बताने के लिए भी हम इसी प्रकार प्रार्थनाकारिकों का प्रयोग करते हैं जैसे पावाग-हृदय बूकोबर गया सम्भू गाम (सम्भन) बनिपा (कंजूस) प्राप्ति । प्रार्थनाकारिक प्रयोगों में ये सम्भू अपना प्रार्थना धर्म न लेकर अपने गुण का प्रार्थना देते हैं ।

(२) वातावरण-परिवर्तन—वातावरण कई प्रकार का हो सकता है जैसे भौगोलिक सामाजिक नीतिक प्राप्ति । इनमें परिवर्तन के कारण सम्भू के धर्म में परिवर्तन हो जाता है । जब सोय एक स्थान से हटकर दूसरे स्थान पर जा बसते हैं तो मई बमह के पेड़ पशु, पक्षी प्राप्ति को अपने पुराने स्थान में पाये जाने वाले पशु प्राप्ति के नाम से पुकारने लगते हैं यद्यपि वे वही नहीं होते । उदाहरण के लिए प्रार्थना में कोन (corn) का धर्म वा गन्ना पर अमरीका में प्रचारित होने वा मक्का अथवा प्रार्थना corn का धर्म मक्का हो गया है । प्राचीन वैदिक ऋषियों में उष्ट्र का धर्म बैल वा पर बाब में उसका धर्म उष्ट्र हो गया । इसका कारण वही था कि प्रार्थना सोय ऐसे प्रयोग में आ गए जहाँ उष्ट्र पाया जाता था ।

विभिन्न व्यवसायों में एक ही सम्भू अलग-अलग धर्म का धोतक होता है । Mother और Sister सम्भू तक में वातावरण में से मिलता आ गई है । निरन्तर तथा अस्पृश्यता में इन सम्भू का प्रयोग भिन्न धर्म में किया जाता है । इसी प्रकार माई का धर्म सहोदर माई ही न होकर साधारण सम्भूधन वा एक ही माँ के रहने वाले के धर्म में भी होता है । रीति रिवाज बदलने से भी सम्भू का धर्म बदल जाता है जैसे वैदिक काल में मरमान का धर्म होता था यज्ञ कराने वाला पर प्रार्थना दसिना देने वाले को मरमान कहते हैं । पहले 'वर' का धर्म वा पुता जाने वाला बृहत् पर प्रार्थना स्वयंवर की प्रार्थना समाप्त हो जाने के कारण वह सम्भू बृहत् मान के लिए होता है ।

नीतिक सम्भूता के विकास एवं नई वस्तुओं के आविष्कार से भी सम्भू के धर्म में परिवर्तन होता है । कभी हम वस्तु का नाम उस बात पर रखते हैं जिससे वह बनी है जैसे म्यास पैर पैर प्राप्ति । पहले बण्ड (बण्डा) से उखाड़ी जाती थी प्रार्थना वा धर्म ही उखाड़ी गया है । असे ही वह उखाड़ी पुमति की ही प्रार्थना जेल की ।

(३) लक्ष्य-प्रदर्शन—लक्ष्य का व्यवहार सम्भूधन एवं सम्भूता का चिह्न है और जब हम ऐसा करने के लिए सम्भू का प्रयोग करते हैं तो उसका धर्म भी बदल जाता है । उदाहरण के लिए, जब हम कहते हैं 'माँका दीनतलाना कहाँ है' और दूसरा व्यक्ति बहता है 'मेरा दीनतलाना कहाँ है' तो इन दोनों सम्भू—दीनतलाना

अर्थोत्कर्ष—जिस तरह किसी शब्द का अर्थ गिर जाता है, उसी तरह भाषाओं में कुछ ऐसे भी शब्द मिलते हैं, जिनके अर्थ पहले की अपेक्षा उत्कर्ष के सूचक बन जाते हैं। जैसे साहस पहिले सस्कृत में हत्या, चोरी, व्यभिचार, कठोरता आदि का वाचक था, किन्तु अब हिन्दी, बंगला आदि भाषाओं में उसका अर्थ उच्चकोटि का सराहनीय कार्य हो गया है। कपड़ा शब्द भी ऐसा ही है। पहले इसका पिता 'कर्पट' या 'कप्पट' जीर्णवस्त्र या चियड़े का द्योतक था, किन्तु अब कपड़ा शब्द ऊँचे अर्थ का द्योतक हो गया है।

मूर्तोंकरण और अमूर्तोंकरण—प्रायः यह देखा जाता है कि कभी तो शब्द का अर्थ अमूर्त से मूर्त हो जाता है अर्थात् वह शब्द क्रिया, गुण अथवा भाव का वाचक न होकर किसी द्रव्य का वाचक हो जाता है और कभी इसके ठीक विपरीत मूर्त अर्थ अमूर्त बन जाता है अर्थात् कोई शब्द द्रव्य का बोधक न रहकर किसी क्रिया, गुण या भाव का वाचक बन जाता है। देवता और जनता पहले भाव वाचक शब्द थे किन्तु पीछे चलकर दोनों मूर्त अर्थ के वाचक बन गये। इसी तरह जाति और सतति पहले क्रमशः जन्म और लगातार बढ़ते जाओ के वाचक थे, किन्तु अब इनमें मूर्तता आ गई है। मिठाई और खटाई भाव-वाचक शब्द थे, किन्तु अब द्रव्य-वाचक हो गये हैं। दूसरी ओर कुछ शब्द मूर्त से अमूर्त हो गये हैं, जैसे कपाल और हृदय। पहले ये दोनों शब्द मूर्त अर्थों के वाचक थे किन्तु अब इनका लाक्षणिक प्रयोग भाग्य और भावुकता के लिए होता है।

अर्थ-परिवर्तन का मूल आधार मानव-मन है और चूँकि मन की क्रिया कभी सुनिश्चित और सुनिर्धारित नहीं होती, अतः अर्थ-परिवर्तन की दिशाओं और कारणों के सम्बन्ध में सुनिश्चित और अंतिम रूप से नहीं कहा जा सकता। परिवर्तन होने के बाद ही हम बता सकते हैं कि वह क्यों और किस दिशा में हुआ।

इस सम्बन्ध में दूसरी बात यह स्मरण रखनी चाहिए कि एक शब्द के अर्थ-परिवर्तन में केवल एक कारण ही काम नहीं करता, कभी-कभी एक साथ कई कारण भी काम करते होते हैं, हम नीचे अर्थ-परिवर्तन के कारणों पर विस्तार से विचार कर रहे हैं।

अर्थ-परिवर्तन के कारण

(१) बात को स्पष्ट तथा प्रभावशाली बनाने के लिये अलंकार-प्रयोग—प्रत्येक व्यक्ति चाहता है कि उसकी बात स्पष्ट हो तथा उसका सुनने वाले पर वांछित प्रभाव पड़े, इसके लिए वह उपमा, रूपक आदि अलंकारों का प्रयोग करता है। आरम्भ में तो यह प्रयोग अलंकारिक होता है, पर कुछ समय बाद उस शब्द का नया अर्थ ही स्थिर हो जाता है। पहले 'तुम गदहें हो' में गदहा शब्द का अलंकारिक प्रयोग किया गया होगा, पर अब गदहा का अर्थ मूर्ख ही हो गया है। अलंकार का प्रयोग प्रायः सूक्ष्म भावों या व्यापारों के प्रगटीकरण के समय होता है, जैसे सरस वार्ता, रूखी हसी,

उस शब्द का धर्म विस्तार हुआ जाता है। उदाहरण के लिये शब्द 'स्याही' शब्द का धर्म कबल कामी स्याही न रहकर सभी रंगों की स्याही हो गया है, यद्यपि स्याही शब्द 'स्याह' से बना है जिसका धर्म कामी है। इसी प्रकार सखी का मूल धर्म बा हरी तरकारी पर धब धब धानू टमाटर आदि के लिए भी सखी शब्द का प्रयोग होता है, यद्यपि इनके रंग हरे नहीं हैं। कुछ जगहों के लोगों लोगों के लिए हम एक ही शब्द का नाम प्रयोग करते हैं जैसे कुत्ता और कुतिया दोनों के लिए कुत्ता का प्रयोग होता है। इसी प्रकार के शब्द हैं मोमड़ी तोता मैना भीड़ आदि।

(८) प्रज्ञान या भास्ति के कारण शब्द-प्रयोग में निमित्तता—कभी-कभी तो इस प्रकार के निमित्त प्रयोग अस्थायी होते हैं। पर जब वे स्थायी रूप से प्रयुक्त होने लगते हैं तो शब्द में नया धर्म आ जाता है। उदाहरण के लिए पाठक 'मुक्ता' शब्दों के एक सम्प्रदाय-विशेष का नाम था जिसे अशोक बहुत सम्मान प्रदान करता था पर बाद में उसका धर्म हो गया नास्तिक। बूखी भाषाओं से लिये जाने पर शब्दों के धर्म नये संदर्भ में प्रायः बदल जाते हैं। उदाहरण के लिए, 'स्वावर जगम' का धर्म मुक्ताती में सम्पत्ति हो गया है और अन्यथा इसका मूल धर्म बा प्रसंसापूर्ण शब्द शब्द मुक्ति के धर्म में प्रयुक्त होता है। धारम में असुर शब्द देवतावादी या पर बाद में ध' को निवेद्यमक उपसर्ग मानने के कारण उसका धर्म हो गया राक्षस और बही धर्म प्रचलित भी हो गया।

(९) शब्दों में धर्म का अनिवार्य—प्रत्येक भाषा में कुछ शब्द ऐसे होते हैं जिनका निश्चित धर्म नहीं होता। टकर ने इस सम्बन्ध में लिखा है—

"a word is a coin or token of language; a speaker may intend his token to represent six pence, while to the listener its current value may be either only four pence or it may be nine pence."

हिंसा अहिंसा सर्व कर्तव्य सज्जन आदि ऐसे ही शब्द हैं जिनका धर्म निश्चित निश्चित नहीं कहा जा सकता। अहिंसा का धर्म जान से न मारना भी है और किसी को दुःखी न करना भी हो सकता है। सैठ शब्द का धर्म पहले मात्र व्यक्ति या पर धब सामान्य बुजानवार को भी सैठ कहते हैं।

(१०) व्यक्तिगत योग्यता—व्यक्तिगत योग्यता के अनुसार भी शब्द के धर्म में परिवर्तन होता रहता है। प्रत्येक व्यक्ति शब्द को एक ही धर्म में ग्रहण नहीं करता। धर्म पाप पुण्य बड़ा आदि शब्दों का धर्म दार्शनिक के लिए एक होता है साधारण व्यक्ति के लिए कुछ और।

(११) किसी शब्द का धर्म या भाव में एक विशेषता का प्राधान्य—किसी विशेषता की प्रधानता के कारण वह शब्द उसी के नाम से पुकारा जाने लगती है। इसके कारण कभी धर्म-संकोच होता है तो कभी धर्म-विस्तार। कम्प्यूनिस्टों की प्रधान

और गरीबखाना का अर्थ बदल कर घर हो जाता है। 'गरीबपरवर' 'जहापनाह' 'अन्नदाता' इसी प्रकार के अन्य उदाहरण हैं।

भोजन के लिए 'भोग', देखने के लिए 'दर्शन', साधु के पैरों की धूलि के लिए 'चरण रज' आदि भी इसी प्रवृत्ति के उदाहरण हैं।

(४) अशुभ के लिए शोभन भाषा का प्रयोग—अशुभ कार्यों, बातों या घटनाओं को हम सीधी तरह कहने में सकोच करते हैं, और उन्हें घुमा-फिरा कर या अच्छा बनाकर कहते हैं। जैसे मृत्यु के लिए 'गंगा लाभ', 'स्वर्गवास', 'वैकुण्ठगमन', लाश को मिट्टी, सर्प को कीड़ा कहते हैं जिसके फलस्वरूप इन शब्दों के अर्थ में परिवर्तन हो गया है ?

कभी-कभी अश्लीलता को छुपाने के लिये भी अच्छे शब्दों का प्रयोग होता है जिससे उन शब्दों के अर्थ में अपकर्ण आ जाता है। जैसे पाखाना जाने के लिए 'शौच जाना' 'दिशा-मैदान जाना' 'विलायत जाना' कहा जाता है। 'गर्भिणी होना' न कहकर 'पाव भारी होना' कहना भी इसी प्रवृत्ति का द्योतक है। कटु और भयकर बातों को छुपाने के लिए भी अच्छे शब्दों का प्रयोग किया जाता है जिससे उनका अर्थ गिर जाता है जैसे, चेचक निकलने के लिए माता या महारानी की कृपा होना' कहा जाता है, सर्प को कीड़ा और भगी को मेहतर या जमादार कहा जाता है। कभी-कभी अधविश्वास के कारण भी चेचक के लिये माता शब्द का प्रयोग किया जाता है। 'दूकान बन्द करने' के लिए दूकान बढाना या 'चूडिया फूटने' के लिए 'चूडिया मोलना' कहना भी इसी प्रवृत्ति का परिणाम है। कई वच्चों के मरने पर जब नये वच्चे को गूदड़, गोवर, तीनकौड़ी आदि नाम दिया जाता है, तब भी यही प्रवृत्ति काम करती है और शब्द के अर्थ में परिवर्तन आ जाता है।

(५) व्यग्य - व्यग्य के कारण शब्दों में अधिकतर अर्थदिश हो जाता है और फिर वे नये अर्थ में ही प्रयुक्त होने लगते हैं। अनेक शब्द जिनका मूल अर्थ बुद्धिमान है व्यग्य के कारण मूर्ख के अर्थ में प्रयुक्त होने लगे हैं जैसे, पूरे पंडित, अक्ल के खजाने, अक्ल की पुडिया, अन्य उदाहरण हैं—कमाऊ पूत, नवाब, उस्ताद, युधिष्ठिर के अवतार, आदि।

(६) भावावेश या अतिशयोक्ति—मानव में बात को बढा-चढाकर कहने तथा भावावेश में आकर कहने की प्रवृत्ति स्वाभाविक है, जिसके कारण शब्द का अर्थ बदल जाता है। भावावेश में जब पिता पुत्र को कहता है 'तू बडा पाजी हो गया है' तो यहा पाजी का अर्थ बुरा न होकर केवल प्यार का द्योतक होता है। इस प्रकार के अन्य उदाहरण हैं—शैतान, नालायक, बेहूदा, गदहा, आदि।

अतिशयोक्ति के कारण ही अंग्रेजी के awfully, horribly, dreadfully, terribly का अर्थ गिर गया है।

(७) वर्ग की एक वस्तु का नाम वर्ग को देना—वर्ग की किसी एक वस्तु से अधिक परिचित होने पर हम उसी नाम से पूरे वर्ग को पुकारने लगते हैं जिससे

जाते हैं। जैसे जड़ (पेड़ की जड़ रोम की जड़ भयरे की जड़) घाँस (मनुष्य की घाँस सूर्य की घाँस) वातु, योग कृषी आदि।

(स) एकमूलीय निग्नार्थक शब्द —एक ही मूल से निकले या एक ही शब्द के अर्थ की दृष्टि से दो भिन्न रूपों का अर्थ भिन्न हो जाता है। मूल शब्द तो अन्धे अर्थ में प्रयुक्त होता है जैसे गमिणी आहूय भोग स्थान पर उनके विवक्षित रूप गमिन बाम्हन भोजन भान बुरे अर्थ में।

(घ) समस्यनीय निग्नार्थक शब्द —कुछ शब्द अर्थ की दृष्टि से तो बिल्कुल एक से रहते हैं, पर उनका मूल भिन्न होता है अतः अर्थ में भी अन्तर रहता है। जब तक उनका प्रयोग वाक्य में न हो अर्थ का पता नहीं चलता। द्विती में निम्न विवक्षित कुछ शब्द ऐसे ही हैं—

घाम—फस साधारण

महान—अर्थास्त घाँस

कुस—परिवार समस्त

पहना अर्थ संस्कृत मूल अर्थ के कारण है और दूसरा अरबी मूल के कारण।

निशानी 'लाल भण्डा' या 'लाल टोपी' है, अतः वे 'Reds' कहलाते हैं। पारसी पादरी लोग सफेद पगड़ी पहनने के कारण ही सफेद पाघड़ी कहलाते हैं। गांधी टोपी पहनने के कारण ही उससे काग्रेसी अर्थ लिया जाता है। ये सब अर्थ-विस्तार के उदाहरण हुए। कभी-कभी इससे अर्थ-संकोच भी होता है, जैसे कुछ फूल यद्यपि दुर्गन्धिपूर्ण एवं कुरूप भी होते हैं, पर अब फूल से सुन्दरता, कोमलता और सुगन्धि का अर्थ ही लिया जाता है।

(१२) अनजाने साहचर्य के कारण नवीन अर्थ का प्रवेश—इससे प्रायः अर्थविदेश होता है। सिन्धु का अर्थ बड़ी नदी या समुद्र था। आर्यों ने भारत में आने पर सिन्धु नदी को सिन्धु कहा। कुछ दिन बाद आसपास की भूमि भी सिन्धु कही जाने लगी। बाद में सिन्धु निवासियों को भी सिन्धु कहा गया जिसका फारसी रूप हिन्दु हो गया।

(१३) बल का अपसरण (shift of emphasis) —किसी शब्द के अर्थ के प्रधान पक्ष से हटकर बल यदि उसके दूसरे अर्थ पर आ जाता है, तो धीरे-धीरे वही अर्थ प्रधान हो जाता है और प्रधान अर्थ लुप्त हो जाता है। उदाहरण के लिए 'गोस्वामी' का मूल अर्थ था बहुत सी गायों का स्वामी, चूँकि ऐसा व्यक्ति धनवान, एवं माननीय होता था, अतः इसका अर्थ सम्मान्य हुआ और चूँकि वह धर्मपरक भी समझा जाता था, अतः उसका कालान्तर में अर्थ हो गया 'माननीय धार्मिक व्यक्ति'। इस प्रकार के कुछ अन्य शब्द हैं—जुगुप्सा, अरबी भाषा का शब्द गुलाम (मूल अर्थ था लड़का), अंग्रेजी का शब्द dress (प्राचीन अर्थ का सीधा या straight)।

(१४) पीढ़ी परिवर्तन—नई पीढ़ी प्रत्येक शब्द को उतनी गहराई से नहीं समझ पाती जितनी गहराई से पुरानी पीढ़ी उसे समझती थी, अतः शब्द का नया अर्थ विकसित होता है। पत्र का आरम्भिक अर्थ था पत्ता, पर क्योंकि उसी पर लिखा जाता था, बाद की पीढ़ियों ने समझा कि कोई भी वस्तु जिस पर लिखा जाय पत्र है, अतः उन्होंने भूज की छाल को भी भूजपत्र कहना शुरू कर दिया और आज किसी भी चपटी-पतली चीज को पत्र कहते हैं जैसे, स्वर्ण-पत्र।

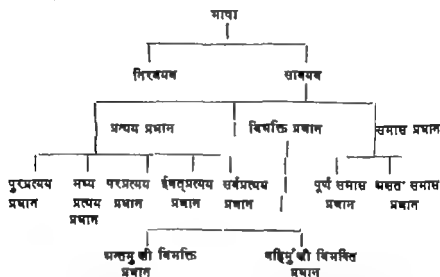
उपयुक्त कारणों के अतिरिक्त कुछ अन्य कारण भी हैं जैसे, विभाषा से शब्दों का उधार लेना, एक भाषा-भाषी लोगों का तितर-वितर हो जाना, अधिक शब्दों के स्थान पर एक शब्द का प्रयोग होना, पुनरावृत्ति, किसी जाति या सम्यदाय के प्रति मनोभाव। हिन्दू का अर्थ काफिर, गुलाम, नापाक आदि इसीलिए हुआ कि मुसलमानों का हिन्दुओं के प्रति हीन भाव था।

अर्थ-परिवर्तन सम्बन्धी कतिपय विशेषताएँ

(१) अनेकार्थता—कभी-कभी शब्द अपने नवीन अर्थ को ग्रहण करने के साथ-साथ पुराने अर्थ को भी नहीं छोड़ता जिसके फलस्वरूप एक शब्द के तीन-चार अर्थ हो

निरवयव वर्ग में रखा और दोष तीन प्रकार की बाध रखना वाला भाषाओं को सामान्य वर्ग में । निरवयव वर्ग की भाषाओं में सब्ब सब एक से रहते हैं, उनमें कोई विकार पैदा नहीं होता। इसके विपरीत सावयव या योमात्मक भाषाओं के वाक्यों के शब्दों में अनेक विकार उत्पन्न होते रहते हैं ।

पहले हम इस वर्गीकरण को चार्ट द्वारा प्रस्तुत करने और फिर उनका विवर विवेचन ।



निरवयव या योमात्मक या व्यास प्रधान भाषाएँ—इस वर्ग में आने वाली भाषा के वाक्य का प्रत्येक शब्द अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखता है। इसके रूप में कोई परिवर्तन नहीं होता। सम्बन्ध-तत्त्व या धर्म-तत्त्व को व्यक्त करने की प्रत्येक शब्द की असंग-असंग शक्ति होती है और शब्दों का परस्पर व्याकरणिक सम्बन्ध प्राक्-वाक्य में उनके स्थान पर निर्भर करता है। सुर या निपात का भी इसमें बहुत महत्त्व होता है क्योंकि उसके कारण शब्द का धर्म बदल जाता है। शब्दों में उपसर्ग या प्रत्यय जोड़कर उन्हें वाक्य में प्रयुक्त होने योग्य नहीं बनाया जाता ।

इस वर्ग में अफ्रीका की सूबानी तथा पूर्वी एशिया की चीनी तिब्बती जमीं स्वामी मलय और हिमालय के अन्तर्वर्ती प्रदेशों की भाषाएँ आती हैं । किसी भी व्यासप्रधान भाषा को समझने के लिए अर्थात् उसके व्याकरणिक सम्बन्ध को जानने के लिए वाक्य में शब्दों के क्रम सुर अथवा निपात का ध्यान रखना पड़ता है । उदाहरण के लिए चीनी भाषा में वाक्य में स्थित शब्दों के स्थान से ही उनका व्याकरणिक सम्बन्ध पता चलता है । जैसे—मो ता नी तथा नी ता मो को चीनी वाक्य हैं । इनमें पहले का धर्म है—मैं तुम्हें मारता हूँ और दूसरे का धर्म है तुम मुझे मारते हो । इन दोनों वाक्यों में शब्दों के रूपों में

भाषाओं का आकृतिमूलक वर्गीकरण

१. वर्गीकरण के आधार

२. आकृतिमूलक वर्गीकरण

(क) व्याप्त प्रधान भाषाएँ

(ख) प्रत्यय प्रधान भाषाएँ

(ग) विभक्ति प्रधान भाषाएँ

(घ) सन्तान प्रधान भाषाएँ

३. आकृतिमूलक वर्गीकरण के दोष

भाषा वैज्ञानिकों ने मसार की ^१ भाषाओं, जिनकी सख्या लगभग दो सहस्र और जिनमें से अधिकांश का केवल नाम मात्र का अध्ययन हुआ है, की विभिन्नता एकता खोजने की चेष्टा की है। इसी प्रयत्न के फलस्वरूप उन्होंने विश्व की भाषाओं के वर्गीकरण किये हैं। इनमें दो वर्गीकरण प्रसिद्ध हैं—(१) आकृतिमूलक वर्गीकरण (morphological classification) (२) पारिवारिक या वंशात्मक वर्गीकरण (Geneological classification)। प्रथम वर्गीकरण भाषा की वाक्य-रचना एवं पद-रचना के आधार पर किया गया है, अतः उसे रूपात्मक वर्गीकरण भी कहते हैं। इस वर्गीकरण का मूल आधार है शब्दों की रूप-रचना और वाक्य में उनका पारस्परिक व्याकरणिक सम्बन्ध। उदाहरण के लिए, निम्न वाक्य में “उसने गाय बेंची” प्रथम तो यह देखना होगा कि इस वाक्य के तीन अर्थ-तत्त्वों—‘उस’ ‘गाय’ ‘बेंचना’ में परस्पर का सम्बन्ध किस प्रकार प्रकट किया गया है। दूसरे, ये तीनों शब्द किस प्रकार बने हैं, अर्थात् किस प्रकार वे वातु में प्रत्यय या उपसर्ग लगाकर बनाये गये हैं।

विद्वानों का विचार है कि मसार की भाषाओं में चार प्रकार के वाक्य मिलते हैं—समान प्रधान, व्याप्त प्रधान, विभक्ति प्रधान और प्रत्यय प्रधान। इसी आधार पर भाषाएँ भी चार प्रकार की होंगी।

भाषाओं का आकृतिमूलक वर्गीकरण करने वाले विद्वानों में सबसे प्रमुख जर्मन भाषावैज्ञानिक श्लेगल रहे हैं। उनके अनुसार विश्व की भाषाओं को रूप-रचना की दृष्टि से दो भाषाओं में विभक्त किया जा सकता है—(१) योगात्मक या सावयव। (२) अयोगात्मक या निरवयव। व्याप्त प्रधान वाक्य-रचना वाली भाषाओं को उन्होंने

कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। केवल स्थान-भेद के कारण उनका व्याकरणिक रूप तथा अर्थ बदल गया है—तो यदि पहले आता है, तो उसका अर्थ है—‘मैं’ और यदि अन्त में, तो उसका अर्थ है—‘मुझे’। इस प्रकार अयोगात्मक भाषा में शब्द अविकारी होते हैं, उनके रूप नहीं बदलते। वाक्य में एक ही शब्द स्थान और प्रयोग के अनुसार सजा, विशेषण, क्रिया, क्रिया-विशेषण आदि हो सकता है। विभिन्न काल के क्रिया-रूपों को बनाने में भी शब्दों में परिवर्तन नहीं होता। उदाहरण के लिए हिन्दी में पढ़ना का भूतकाल रूप पढ़ा बनेगा, पर पुरानी चीनी भाषा में भूतकाल बनाने के लिए क्रिया के बाद लिओन (lion) शब्द जोड़ दिया जाता है जिसका अर्थ होता है ‘समाप्त’। जैसे—

त्सेन लिओन=चला।

इस प्रकार वहाँ मूल क्रिया में कोई परिवर्तन नहीं होता।

एक अन्य विशेषता इन भाषाओं की यह है कि एक ही शब्द कहीं अर्थ तत्त्व होता है, तो कहीं सम्बन्ध-तत्त्व। जैसे, लिओन जब अर्थ-तत्त्व होता है तो उसका मतलब होता है समाप्त करना, पर जब वह सम्बन्ध-तत्त्व के रूप में प्रयुक्त होता है, तो वह भूतकाल का भाव व्यक्त करता है। इन भाषाओं में एक शब्द के ही दो अर्थ होते हैं—सम्बन्ध तत्त्व में एक तथा अर्थ तत्त्व में दूसरा। जैसे, ‘य’ का अर्थ-तत्त्व के रूप में मतलब है ‘प्रयोग’ पर सम्बन्ध-तत्त्व के रूप में मतलब है ‘से’।

सारांश यह है कि अयोगात्मक भाषाओं में सम्बन्ध-तत्त्व का बोध शब्दों में कुछ जोड़कर या कुछ भीतरी परिवर्तन लाकर नहीं कराया जाता, अपितु वह स्थान-मात्र से होता है।

कुछ भाषाओं में सुर (tone) अथवा निपात (particle) का महत्त्व होता है और सुर-भेद के कारण शब्द का अर्थ बदल जाता है। उदाहरण के लिए, मणिपुरी भाषा में ‘फो’ शब्द यदि धीरे से बोला जायगा, तो उसका अर्थ होगा ‘धान’ और यदि लम्बे सुर में बोला जायगा तो उसका अर्थ होगा—घूप में सुखाना। इसी प्रकार ‘मा’ का यदि ह्रस्व उच्चारण हो, तो उसका अर्थ होगा ‘माता’ और यदि प्लुत उच्चारण हो तो उसका अर्थ होता है ‘खटमल’।

प्रायः सभी व्यास प्रधान भाषाओं के वाक्यों में स्वतन्त्र और शुद्ध प्रकृति (मूल शब्द) का व्यवहार होता है और इन शब्दों की रचना एक अक्षर वाली होती है। इन भाषाओं में वाक्य-विचार तो होता है, पर शब्द-विचार अर्थात् प्रकृति-प्रत्यय विचार का कोई स्थान नहीं, क्योंकि सभी शब्द स्वतन्त्र होते हैं।

श्लेगल के अनुसार भाषाओं का दूसरा वर्ग सावयव या योगात्मक है। इन योगात्मक भाषाओं में सम्बन्ध-तत्त्व और अर्थ-तत्त्व का योग रहता है। उदाहरण के लिए, संस्कृत का एक वाक्य लीजिए—

‘बालक कन्दुकं ददाति’—बालक गेंद देता है। इसमें बालक (अर्थ-तत्त्व) + अ

(२) बहिर्मुखी विभक्ति प्रधान भाषाएँ—इन भाषाओं में विभक्ति प्रकृति के उपरास्त समीची है और नए बने शब्द में प्रकृति प्रथम का भेद नहीं रहता। जैसे राम + एन = रामेन। यहाँ एन प्रकृति भ इतना जुक्त मिला गया है कि समग्र से नहीं पहचाना जाता। भारतीय परिवार की लगभग सभी भाषाएँ बहिर्मुखी विभक्ति प्रधान भाषाएँ हैं।

(ग) समास प्रधान भाषाएँ शब्दवा प्रविष्ट योपात्मक भाषाएँ—ध्यास प्रधान भाषाओं में वाक्य के सभी शब्द पृथक्-पृथक् रहते हैं। समास प्रधान भाषा की वाक्य रचना ठीक इसके विपरीत होती है। इसमें शब्द एक-दूसरे से इतने सन्निकट हो जाते हैं कि वाक्य और शब्द में भेद करना कठिन हो जाता है। इन भाषाओं के दो वर्ग हैं—(१) पूर्व समास प्रधान भाषाएँ (२) वंछत समास प्रधान भाषाएँ।

(१) पूर्व समास प्रधान भाषाएँ—इन भाषाओं में सम्बन्ध-सत्त्व तथा धर्म-सत्त्व का पूर्व योग रहता है और पूरे का पूरा वाक्य एक समास द्वारा निर्मित होता है जैसे समरीका की बेरोकी भाषा में एक वाक्य है—नाघोक्षिनि जिसका धर्म है हमारे लिए नाम साभी। यह वाक्य धावे धावे शब्दों के संयोज से बना है भव इसे पूर्वत समास प्रधान वाक्य कहेंगे। इसी प्रकार ग्रीनलैंड की भाषा में तीन शब्द हैं।

घडसिसर = मछली मारना

वेप्रतोर = किसी काम में लगना

पिल्लेसुप्रपोंक = बह बीभता करता है।

इन तीनों से मिलकर एक शब्द जाता वाक्य बनता है—घडसिसरिप्रतोरसु प्रपोंक = बह मछली मारने के लिए जाती जाती है।

(२) वंछत समास प्रधान भाषाएँ—इनमें वाक्य की रचना दो या दो से अधिक समास प्रधान शब्दों द्वारा होती है। जिन्ना का योग इस प्रकार होता है कि जिन्ना अस्तित्वहीन होकर सर्वनाम की पूरक हो जाती है। उदाहरण के लिए बास्क भाषा से निम्न उदाहरण लीजिए—

हकारकिघोत—मैं उसे उसके पास से जाता हू।

नकारसु—तू मुझे से जाता है।

हकारत—मैं तुम्हें से जाता हू।

इन वाक्यों में केवल सर्वनाम और लियाएँ हैं। इसी विधेयता को देखकर कहा गया है 'The Basque verb is a complex thing to conjugate in all its varied forms' कुछ भाषाओं में प्रविष्ट यह मिलाते हैं जैसे गुजराती में 'मे नहमु पे का मकुजे (मैंने वह कहा) या बयसा मे ताहा भा हूँ का ठान्ने (वह ऐसा नहीं)।

साहित्यिक बर्गीकरण के शेष—इस प्रकार समग्र की भाषाओं को इन रचना के आधार पर बार-बार वर्गी में बाँटा गया है। यद्यपि इस वर्गीकरण में भिन्न भिन्न

ति = हम

नि = उन

इनके योग से बनते हैं—कुति (हमको), कुनि (उनको) ।

(२) पर-प्रत्यय-प्रधान भाषाएँ—इन भाषाओं में सम्बन्ध-तत्त्व प्रकृति के बाद लगता है। यूराल-अल्टाइक एवं द्राविड परिवार की भाषाएँ इस वर्ग के अन्तर्गत आती हैं। यूराल-अल्टाइक वर्ग की तुर्की भाषा लीजिए, इसमें 'सेव' प्रकृति है जिसका अर्थ है प्रेम करना, इसमें 'मेक' प्रत्यय जोड़ कर रूप बनाया जाता है 'सेव मेक' जिसका अर्थ है—प्रेम करने के लिए। और 'मे-मेक' प्रत्यय जोड़ कर रूप बनता है—सेव-मे-मेक जिसका अर्थ है प्रेम न करने के लिए। इसी प्रकार एव = घर, एवलेर = कई घर।

(३) सर्व-प्रत्यय-प्रधान भाषाएँ—इन भाषाओं की प्रकृति के आदि, मध्य और अन्त सभी में प्रत्यय लग सकता है। इस वर्ग की प्रधान भाषाएँ हैं—मलय और मलेनेशिया परिवार की भाषाएँ। इनमें प्रकृति के आदि तथा अन्त के अतिरिक्त मध्य में भी प्रत्यय लगता है।

(४) मध्य प्रत्यय प्रधान भाषाएँ—इनमें शब्द प्रायः दो अक्षरों के होते हैं और प्रत्यय उनके बीच जोड़ा जाता है, जैसे, मभि (मुखिया) से मपभि (मुखिया लोग) अथवा सुलत् (लिखना) से सुगमुलत् (लिखा)।

(५) ईषत् प्रत्यय प्रधान भाषाएँ—इनमें प्रत्यय-प्रधानता के साथ-साथ व्यास, समास, और विभक्ति प्रधान भाषाओं की भी विशेषताएँ रहती हैं, यद्यपि मुख्यतः रूप-रचना प्रत्ययों की सहायता से ही होती है। उदाहरण के लिए जापानी भाषा, प्रत्यय प्रधानता के साथ-साथ विभक्ति की ओर झुकी हुई है।

(ख) विभक्ति प्रधान भाषाएँ अथवा श्लिष्ट योगात्मक भाषाएँ—यदि प्रत्यय-प्रधान भाषाओं में व्याकरणिक सम्बन्ध प्रत्ययों द्वारा ज्ञात होते हैं, तो विभक्ति-प्रधान भाषाओं में वे विभक्तियों द्वारा ज्ञात होते हैं। प्रत्यय प्रकृति से भिन्न रहे आते हैं, उन्हें सहज ही पहचाना जा सकता है, जबकि विभक्तियाँ प्रकृति में इतनी धुल-मिल जाती हैं कि वे अलग नहीं की जा सकती। अतः हम कह सकते हैं कि विभक्ति-प्रधान भाषाओं का मुख्य लक्षण है प्रकृति और विभक्ति का अभेद। अपवाद और व्यत्यय की प्रधानता के कारण इन भाषाओं का व्याकरण बड़ा विशद एवं जटिल होता है। इस वर्ग की भाषाओं को दो उपशाखाओं में विभाजित किया जाता है—(१) अन्तर्मुखी विभक्ति प्रधान भाषाएँ (२) बहिर्मुखी विभक्ति प्रधान भाषाएँ।

(१) अन्तर्मुखी विभक्ति प्रधान भाषाएँ—इन भाषाओं में प्रकृति के आदि, मध्य और अन्त सभी में विभक्ति जुड़ कर उसको व्याकरणिक रूप प्रदान करती है। व्याकरणिक सम्बन्ध शब्द के भीतर होने वाले परिवर्तन से ही प्रकट होता है। जैसे, अरबी भाषा में प्रकृति है कत्ल। इस में विभक्ति जोड़ कर अनेक रूप निष्पन्न होते हैं जैसे, कतल, कुतिल, यक्तुल, कातिल, किल्ल आदि। सैमेटिक तथा हैमेटिक परिवार की भाषाएँ अन्तर्मुखी विभक्ति प्रधान भाषाओं के अन्तर्गत आती हैं।

भाषाओं का पारिवारिक वर्गीकरण

- १ मृमिका
- २ बार्किरब का भाषा
- ३ सेमेटिक परिवार
- ४ हेमेटिक परिवार
- ५ बंडू कुल
- ६ नब्ब अप्रीका कुल
७. अमरीकी परिवार
८. प्रारम्भ महत्त्वपूर्ण परिवार
- ९ द्रुप-अफ़्रिक परिवार
- १० पञ्जाब का बीली परिवार
- ११ इरानिक परिवार
- १२ आस्ट्रिक परिवार
- १३ एस्किमो कर्ब
- १४ कार्नेलीय परिवार
- १५ म्प्टोलीय परिवार
- (क) शतम् को
- (ख) केम्पुम कर्ब

प्रत्येक भाषा परिवार की विभिन्न भाषाओं का समय की गति के साथ-साथ विकास हुआ है जब हम उनके विकासक्रम का अध्ययन करते हुए प्राचीन युग की ओर बढ़ते हैं तो हमें एक ऐसी मूलभाषा मिलती है जिससे इस परिवार की सभी भाषाएँ उत्पन्न हुई हैं। इसी भाषा पर विभिन्न भाषा-परिवारों की उत्पत्ति है। ऐतिहासिक भाषा पर बहानुक्रमानुसार जो वर्गीकरण किया जाता है उसे ऐतिहासिक अथवा पारिवारिक या बहानुक्रमानुसार वर्गीकरण कहते हैं। अंग्रेजी में इसे Genealogical classification कहते हैं। इस वर्गीकरण के मूल भाषाओं का विवेचन करते हुए डॉ. व्हामसुन्डर वास ने लिखा है कि जिन भाषाओं में निकट सम्बन्धी व्यक्तियों के लिए प्रयुक्त शब्द जैसे माता पिता भाई बहि के लिए प्रयोग में आने वाले शब्द अथवा सर्वनाम-सम्ब अथवा संख्यावाचक शब्द या नित्य व्यवहार में आने

भाषाओं की रूप-रचना का ज्ञान तो हो जाता है, तथापि इस वर्गीकरण में अनेक दोष भी हैं। प्रथम तो इस वर्गीकरण में बहुत सी ऐसी भाषाएँ एक ही वर्ग में आ गई हैं जिनकी प्रवृत्ति, भौगोलिक सीमाएँ आदि परस्पर नितान्त भिन्न हैं।

इस वर्गीकरण में प्रायः किसी एक लक्षण की प्रधानता को देखकर उस भाषा-विशेष को एक विशेष वर्ग में रखा गया है, जबकि उस भाषा में अन्यान्य लक्षण भी मिलते हैं। जैसे हिन्दी और अंग्रेजी दोनों को एक ही वर्ग—विभक्ति प्रधान भाषाओं में रखा गया है जबकि उनमें व्यास-प्रधान भाषाओं के गुण भी हैं। इसी तरह तुर्की, काफिर, कन्नड आदि भाषाएँ प्रत्यय प्रधान भाषाओं में रखी गई हैं, किन्तु उनमें समास प्रधान भाषाओं के गुण भी हैं। इनके अतिरिक्त संस्कृत भाषा में तो विभक्ति, प्रत्यय, समास तीनों मिलते हैं, अतः उसे किस वर्ग में रखा जाय ?

तीसरे, इस वर्गीकरण में प्रायः किसी एक लक्षण की समानता के कारण दो भिन्न भाषाओं को एक वर्ग में रख दिया गया है जबकि उनमें परस्पर इतनी असमानता है कि उन्हें एक वर्ग में नहीं रखा जाना चाहिए।

भाषाओं का इतिहास बताता है कि भाषाएँ योगात्मक से अयोगात्मक और अयोगात्मक से योगात्मक होती रहती हैं अर्थात् भाषाओं की रूप-रचना में निरन्तर परिवर्तन होता रहता है। ऐसी स्थिति में किसी एक भाषा को सदा के लिए किसी एक वर्ग में रख देना न्याय-संगत नहीं है।

सारांश यह है कि भाषाओं का यह आकृतिमूलक वर्गीकरण भाषाओं के ठीक-ठीक स्वरूप का बोध नहीं कराता, केवल कुछ भाषाओं की रूप-रचना का ही ज्ञान कराता है। अतः यह वर्गीकरण न तो वैज्ञानिक ही है और न लाभप्रद ही। इसकी तात्त्विक या व्यावहारिक कोई भी उपयोगिता नहीं है। इसीलिए अब भाषा के अध्ययन में इस पर ध्यान नहीं दिया जाता। वस्तुतः हर भाषा की आकृति-सम्बन्धी अपनी-अपनी विशेषताएँ होती हैं, अतः ससार भर की भाषाओं को तीन-चार वर्गों में बांटने से काम नहीं चल सकता।

(२) वातु के इन व्यंजनो में स्वर जोड़कर पद बनते हैं जैसे काटिब कटाब ।

(३) कभी वातु में उपसर्ग या प्रत्यय जोड़कर भी पद बनाये जाते हैं जैसे, 'हिमिस्त' में हि उपसर्ग है ।

(४) समास केवल व्यक्तवाचक संज्ञाओं में मिलता है ।

(५) 'त' स्त्रीलिंग का चिह्न है ।

(६) कुछ वातुओं द्विवचनवाचक हैं ।

२ हेमेटिक कुल—इस परिवार की भाषायें उत्तरी अफ्रीका में बोली जाती हैं जिनमें से प्राचीन मिस्र की भाषा काप्टिक (coptic) प्रसिद्ध है । इस भाषा के मनुने बिजलिपि में लिखे हुए मिले हैं । उत्तरी अफ्रीका के समुद्र तट की धीरे सहाय मरुभूमि की भाषाय भी इसी परिवार की है । धरत के मुसलमानों के प्रभाव के कारण इजिप्ट देश के मुसलमानों की वर्तमान भाषा अरबी हो गई है किन्तु इसकी मूलभाषा काप्टिक भी जिसके प्रचार का पुनः प्रयत्न हो रहा है । इस परिवार की प्रमुख विशेषतायें हैं—

(१) भाषायें क्लिष्ट योगारम्भक हैं ।

(२) पद बनाने के लिए प्रत्यय धीरे उपसर्ग दोनों लगाए जाते हैं ।

(३) स्वर-परिवर्तन मात्र से अर्थ में परिवर्तन हो जाता है ।

(४) बल देने के लिए पुनरावृत्ति का प्रयोग होता है ।

(५) लिंग भेद नर और भाषा पर आधारित न हो बड़ेपन और छोटेपन पर निर्भर है ।

(६) बहुवचन बनाने के कई तरीके हैं ।

(७) संज्ञा वचन में परिवर्तित होने पर बिग ॥ भी परिवर्तित सम्भवी जाती है । एकवचन पुलिंग संज्ञा का बहुवचन करने पर वह स्त्रीलिय बन जाती है ।

३ बाद्र कुल इस कुल का नाम बाद्र इसलिए पड़ा क्योंकि इसकी सभी भाषाओं में आरामी के लिए प्रायः बाद्र शब्द प्रचलित है । इस कुल की भाषायें मध्य और दक्षिणी अफ्रीका तथा अंजीबार द्वीप में बोली जाती हैं । इसकी संख्या १५ के लगभग मानी गई है । स्वाहिली को छोड़कर अन्य भाषाओं में साहित्य प्रायः नहीं है ।

वि) भाषायें मधुर हैं क्योंकि इनमें समुक्त व्यंजनों का प्रयोग कम होता है और सभी अक्षर होते हैं । इस परिवार की विशेषतायें हैं—

(१) ये अलिप्त पूर्व योगारम्भक हैं ।

(२) लिंग बिचार नहीं के बराबर है ।

(३) स्वरों के अन्तर ॥ अर्थ में कभी-कभी भेद या जाता है ।

(४) कोमलता और मधुरता इसका प्रधान गुण है ।

(५) इस परिवार की दक्षिणी-पूर्वी भाषाओं में निलक ध्वनियाँ मिलती हैं ।

४ प्र-अफ्रीका कुल—उत्तर के हेमेटिक तथा दक्षिण के बाद्र परिवारों के

वाली वस्तुओं के नाम मिलते-जुलते हो, वे भाषाएँ एक परिवार की मानी जाती हैं, किन्तु डॉ० बाबूराम सक्सेना ने उक्त शब्दों की समानता के अतिरिक्त तीन बातें और आवश्यक बतलाई हैं अर्थात् व्याकरण की समानता, ध्वनि-साम्य और स्थान सामीप्य। ये तीन बातें और जिन भाषाओं में एक-सी होती हैं, वे एक परिवार की भाषाएँ कहलाती हैं। इनमें व्याकरण की समानता सबसे महत्वपूर्ण है और इसके अन्तर्गत हम तीन बातों पर विचार करते हैं—(क) धातु से शब्द बनाने की समानता (ख) मूल शब्द से प्रत्यय-उपसर्ग जोड़कर अन्य शब्द बनाने की समानता (ग) वाक्य-रचना की समानता। इन्हीं आधारों पर विद्वानों ने ससार भर की भाषाओं का वर्गीकरण किया है और उन्हें भिन्न-भिन्न परिवारों में रखा है। डॉ० श्यामसुन्दर दास तथा डॉ० बाबूराम सक्सेना ने पहिले सारी भाषाओं के चार खंड या चार चक्र माने हैं, जो क्रमशः इस प्रकार हैं।

१ अमरीका खंड २ प्रशान्त महासागर खंड ३ अफ्रीका खंड ४ यूरेशिया खंड। १ इनमें से अमरीका खंड में उत्तरी और दक्षिणी अमरीका के दो परिवार आते हैं। २ प्रशान्त महासागर खंड में पाँच परिवार आते हैं—मेलनेशियन, पाली-नेशियन, पापुअन, आस्ट्रेलियन और मलयन। ३ अफ्रीका खंड में पाँच परिवार आते हैं बुशमान, वातु, सूडान हैमेटिक और सैमेटिक। ४ यूरेशिया खंड में ८ परिवार आते हैं यूराल-अल्ताई, चीनी, द्राविड, काकेशस, सैमेटिक, भारोपीय, आग्नेय और विविध परिवार जिसमें वास्क आदि जापानी भाषायें रहती हैं। इस तरह इन दोनों विद्वानों ने ससार की भाषाओं का पारिवारिक वर्गीकरण करते हुए उन्हें चार खंडों या चक्रों में तथा बीस परिवारों में विभक्त किया है। फ्रेडरिक मूलर आदि विद्वानों का विचार है कि समस्त विश्व की भाषाओं को १०० भाषा-परिवारों में बाँटा जा सकता है। कुछ विद्वानों के अनुसार इनकी संख्या २५० होनी चाहिए। किन्तु डॉ० धीरेन्द्र वर्मा ने ससार की समस्त भाषाओं को केवल बारह परिवारों में बाँटा है। यह वर्गीकरण सरलता और सुविधा की दृष्टि से उपयुक्त जान पड़ता है। अब हम मुख्य भाषा-परिवारों की चर्चा करते हैं—

१ सैमेटिक परिवार—प्राचीन काल की सभ्यता के कतिपय केन्द्रों की कुछ भाषायें जैसे फोनेशियन, आर्मीनियन, असीरियन आदि इसी परिवार की भाषायें थी। Old Testament की प्राचीन हिब्रू भाषा भी इसी परिवार की थी और प्राचीन अरबी भी इसी परिवार की भाषा है जो बहुत सम्पन्न है। धर्म, ज्योतिष, गणित, दर्शन, साहित्य और रसायन आदि सभी में उसका हाथ है। अरबी साहित्य ने भारत की अनेक भाषाओं को भी प्रभावित किया है। अंग्रेजी तथा फ्रेंच तक में अरबी के शब्द पाए जाते हैं। आजकल इस परिवार की उत्तराधिकारिणी भाषायें अरबी और हब्शी हैं। इस परिवार की प्रमुख विशेषतायें हैं—

(१) धातु प्रायः तीन व्यंजनो की होती है जैसे क्तब् (लिखना), द्वर् (बोलना)।

(क) भाषा अविश्लिष्ट अंत योगात्मक है। धातु में प्रत्यय जोड़कर पद बनाये जाते हैं।

(ख) धातु ध्वन्य के समान ध्वनिकारी है।

(ग) स्वर-अनुस्मृता (Vowel Harmony) पाई जाती है।

■ एकशर या चीनी परिवार—यह परिवार चीन स्वाम सिम्बत और बर्मा में फैला हुआ है। इस परिवार के प्रमुख ससज केवल चीनी में पाये जाते हैं क्योंकि अन्य भाषाएँ ध्वनि परिवारों से प्रभावित होने के कारण बहुत-सकर हो गई हैं। इस परिवार की विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) ये भाषाएँ स्वाम-अचान या प्रयोगात्मक हैं।

(२) प्रत्येक शब्द एक अक्षर का होता है।

(३) इनमें सुर का प्रयोग होता है निपात का भी।

(४) इनमें हिस्र का भी प्रयोग होता है।

(५) व्याकरण नहीं के बराबर है।

(६) दो प्रकार के शब्द मिलते हैं—बीजित तथा मृत।

(७) अनुमासिक ध्वनियों के प्रयोग का बाहुल्य है।

३. ब्राह्मि परिवार—इस परिवार की भाषाएँ दक्षिण भारत में नर्मदा और गोदावरी से लेकर कुमारी अन्तरीप तक बोली जाती हैं। इसके प्रतिरित्त उत्तरी संका बिलोचिस्तान मध्य भारत तथा बिहार उड़ीसा के कुछ भागों में भी इनका प्रयोग होता है। इसकी प्रचान विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) भाषाएँ अविश्लिष्ट अन्तयोगात्मक हैं। मूल शब्द का धातु में प्रत्यय जोड़े जाते हैं।

(२) मयोज पारवर्धक होता है।

(३) समास भी बना मिया जाता है।

(४) स्वर-अनुस्मृता मिलती है।

(५) शब्दाक्रम में जोष ध्वनन नहीं होते।

(६) मूर्धन्य ध्वनिया का प्राभास्य है।

(७) दो वचन होते हैं। बहुवचन प्रत्यय जोड़कर बनाये जाते हैं।

(८) तीन लिंग होते हैं।

१. धातुिक वर्ग—इनका एक ध्वन्य नाम निपात रूप भी है। इस वर्ग की दो शाखाएँ हैं—(१) धातुिक-वर्गियात्मिक (२) धातुिक-वर्गियात्मिक। प्रथम शाखा की दो उपशाखाएँ हैं—(क) मानमेर (ख) कोम या मुन्डा। मानमेर उपशाखा की भाषाएँ बर्मा स्वाम तथा निबोहार द्वीपमूक में बोली जाती हैं। कोम या मुन्डा उपशाखा की भाषाएँ भारत के अनेक भागों—पश्चिमी बंगाल छोटा नानपुर, मध्य प्रदेश तथा म. म. व. पूर्वोत्तर भाग में बोली जाती हैं। सबाली भाषा इन्हीं के अन्तर्गत आती है। अगम प्राप्त की गयी बोली भी इन्हीं के अन्तर्गत आती है।

बीच की त्रितनी भाषायें हैं, वे सब इस परिवार में रखी जाती हैं। ब्रिटिश सूडान की भाषा इनमें सर्वाधिक प्रमुख है। इस परिवार की भाषाओं की विशेषतायें हैं—

- (१) ये अयोगात्मक हैं। विभक्तियाँ बिल्कुल नहीं हैं, धातुयें एकाक्षर हैं।
- (२) व्याकरण नहीं के बराबर है।
- (३) बहुवचन एवं लिंग स्पष्ट नहीं हैं।
- (४) वाक्य छोटे-छोटे होते हैं।
- (५) ध्वन्यात्मक शब्द अधिक होते हैं।
- (६) सुर से शब्दार्थ में परिवर्तन हो जाता है।

५ अमरीकी परिवार—उत्तरी और दक्षिणी अमरीका के मूल निवासियों की लगभग ४०० भाषायें इस परिवार में आती हैं, जिनका सम्पूर्ण अध्ययन अभी तक नहीं हो पाया है। यद्यपि विद्वानों ने उत्तरी अमरीका और दक्षिणी अमरीका की भाषाओं को दो परिवारों में रखा है और वहाँ के मूल निवासियों की बोली को एक भिन्न परिवार की बोली माना है, फिर भी अविकाश भाषायें परस्पर इतनी मिलती-जुलती हैं कि उनमें परस्पर भेद बहुत कम है। मध्य अफ्रीका की भाषा अमरीका में भी बोलियों की संख्या अधिक है, थोड़ी-थोड़ी दूर पर वहाँ बोली में अन्तर मिलता है, फिर भी भाषाओं की प्रवृत्ति और उनकी समीपता के विचार से उन्हें एक ही परिवार में गिना गया है। इस परिवार की विशेषतायें हैं—

- (१) भाषायें प्रश्लिष्ट योगात्मक हैं। वाक्य ही यहाँ शब्द हैं।
- (२) मय भाषा में साहित्य और लिपि है, अन्य में नहीं।
- (३) कुछ स्थानों पर पुरुष एक भाषा बोलते हैं, स्त्रियाँ दूसरी।

६ प्रशान्त महासागरीय परिवार—आस्ट्रेलिया महाद्वीप तथा हिन्द महासागर एवं प्रशान्त महासागर के छोटे-छोटे द्वीपों में रहने वाले मूल निवासियों की भाषायें इस परिवार के अन्तर्गत आती हैं। इन सब में पर्याप्त साम्य है। इस परिवार की असंख्य बोलियों को पाँच उप-परिवारों में बाँटा गया है—(क) मलायन (ख) मलेनेशियन (ग) पालिनेशियन (घ) पापुआ तथा (ङ) आस्ट्रेलियन परिवार। इसे आस्ट्रोनेशियन परिवार भी कहते हैं। इसके प्रमुख लक्षण हैं—

- (१) सभी भाषायें प्रश्लिष्ट योगात्मक हैं।
- (२) धातु प्रायः दो अक्षर की होती हैं।
- (३) स्वराघात बलात्मक है।
- (४) आदि या मध्य या अन्त में शब्द जोड़कर पद बनाये जाते हैं।
- (५) सभी भाषायें धीरे-धीरे वियोगात्मक होती जा रही हैं।

७ यूराल-अल्ताइक वर्ग—इस परिवार की भाषायें यूराल और अल्ताइक पर्वत के बीच में टर्की, हंगरी और फिनलैंड से लेकर पूरब में ओरवोत्सक सागर तक और भूमध्य सागर से लेकर उत्तर में उत्तरीय सागर तक फैली हुई हैं। इस परिवार की विशेषतायें हैं—

(क) भाषा अविच्छिन्न अंत योगात्मक है। जातु में प्रत्यय जोड़कर पद बनाये जाते हैं।

(ख) जातु अन्वय के समान अविकारी है।

(ग) स्वर-अनुस्पृष्टता (Vowel Harmony) पाई जाती है।

८. एकाक्षर या बीनी परिवार—यह परिवार चीन स्वाम सिम्बत और धर्मा में फैला हुआ है। इस परिवार के प्रमुख सभ्य केवल चीनी में पाये जाते हैं क्योंकि अन्य भाषाओं में भाष्य परिवारों से प्रभावित होने के कारण बर्ण-संकर हो गई है। इस परिवार की विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) ये भाषाएँ स्थान-अज्ञान या योगात्मक हैं।

(२) प्रत्येक शब्द एक अक्षर का होता है।

(३) इनमें सुर का प्रयोग होता है निपाठ का भी।

(४) इनमें द्वित्व का भी प्रयोग होता है।

(५) व्याकरण नहीं के बराबर है।

(६) दो प्रकार के शब्द मिलते हैं—बीजित तथा भूत।

(७) अनुनासिक ध्वनियों के प्रयोग का बाहुल्य है।

९. ब्राह्म परिवार—इस परिवार की भाषाएँ दक्षिण भारत में तमिल और पोन्डिचेरी से लेकर कुमारी अन्तरीप तक बोली जाती हैं। इसके प्रतिरिक्त उत्तरी तथा विमोचिस्तान मध्य भारत तथा बिहार उड़ीसा के कुछ भागों में भी इनका प्रयोग होता है। इसकी प्रधान विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) भाषाएँ अविच्छिन्न अन्तयोगात्मक हैं। मूल शब्द या जातु में प्रत्यय जोड़े जाते हैं।

(२) मध्यम पारदर्शक होता है।

(३) समास भी बना लिया जाता है।

(४) स्वर-अनुस्पृष्टता मिलती है।

(५) अक्षरार्थ में धीरे धीरे व्यंजन नहीं होते।

(६) मूर्धन्य ध्वनियाँ का प्राधान्य है।

(७) दो वचन होते हैं। बहुवचन प्रत्यय जोड़कर बनाये जाते हैं।

(८) तीन लिंग होते हैं।

१. आस्ट्रिक वर्ग—इसका एक शब्द नाम निपाठ वगैरे भी है। इस वर्ग की दो शाखाएँ हैं—(१) आस्ट्रो-पलिनेसियन (२) आस्ट्रोनेसियन। प्रथम शाखा की दो उपशाखाएँ हैं—(क) मालयम (ग) कौल या मुन्डा। मालयम उपशाखा की भाषाएँ बर्मा स्वाम तथा निबोबार द्वीपसमूह में बोली जाती हैं। कौल या मुन्डा उपशाखा की भाषाएँ भारत के अनेक भागों—पश्चिमी बंगाल छोटा नागपुर, मध्य प्रदेश तथा म.प्र. के पूर्वोत्तर भाग में बोली जाती हैं। तंबासी भाषा इसी के अन्तर्गत आती है। अमम प्राग्व की सभी बोली भी इसी के अन्तर्गत आती है।

भाषाओं का पारिवारिक वर्गीकरण

११ एस्कमो वर्ग—इस वर्ग की भाषाएँ उत्तर सीमान्त देशों से ग्रीनलैंड होते हुए एलूशियन द्वीपसमूह तक के भूभाग में बोली जाती हैं।

१२. काकेशीय वर्ग— इसका क्षेत्र कृष्ण सागर (Black sea) से कैस्पियन सागर के बीच काकेशस पर्वत-माला है। पर्वतीय प्रदेश होने के कारण यहाँ की विभाषाओं में विविधता बहुत है। बाह्य आक्रमणों के कारण इन भाषाओं की पद-रचना में बाह्य प्रभावों के कारण क्लिष्टता एवं जटिलता भी आ गई है। इस वर्ग की उल्लेखनीय भाषा जार्जिय है। इसकी विशेषताएँ हैं—(क) ये भाषाएँ अश्लिष्ट योगात्मक हैं। (ख) पद-रचना जटिल है। (ग) कुछ भाषाओं में सर्वनाम और क्रिया का योग रहता है। (घ) क्रिया-रूप अत्यन्त जटिल है।

१३ भारोपीय वर्ग—जिस मूल भाषा से भारोपीय परिवार की विविध भाषाओं का जन्म हुआ है, उसके नमूने आज नहीं मिलते, तथापि अब यह निश्चय हो गया है कि २७००-२६०० ई० पूर्व उस मूल भाषा से इस परिवार की प्राचीन भाषाओं की उत्पत्ति हुई होगी और समय की गति के साथ-साथ ये भाषाएँ यूरोप तथा एशिया में फैली होगी और विकास को प्राप्त हुई होगी।

सर्वप्रथम अस्कोली नामक विद्वान ने १८७० ई० में विद्वानों के सामने यह विचार रखा कि भारोपीय मूल भाषा की कठस्थानीय ध्वनियाँ (क ख ग आदि) कुछ शाखाओं में ज्यों की त्यों रही और कुछ में ऊष्म हो गई। इसी आधार पर वान ब्रैडके ने इस परिवार के दो वर्ग बनाये। १ शतम २ कैन्टुम अर्थात् जिन भाषाओं में कठ-देशीय मूल वर्ण ऊष्म हो गए, वे भाषाएँ शतम परिवार की मानी गईं और जिनमें कठ देशीय मूल वर्ण कठ देशीय ही रहे वे कैन्टुम परिवार में आती हैं। इस वर्गीकरण का मूल आधार सौ के लिये प्रयोग में आने वाला शब्द है जैसे, संस्कृत का 'शतम्' हिन्दी 'सौ' अवेस्ता 'सतम', फारसी 'सद', रूसी 'स्तो', बल्गेरियन 'सुतो' आदि शब्द लेटिन 'कैन्टुम', इटालीन 'कैन्टो' फ्रेंच 'केन्त', अंग्रेजी 'कैन्ट', ग्रीक 'हैक्टोन', आदि। इसी आधार पर भारोपीय परिवार शतम और कैन्टुम दो वर्गों में बाटा जाता है। शतम परिवार की भाषाएँ निम्नलिखित हैं। १ आर्य या भारत ईरानी। २ आर्मेनियन ३ बाल्टो-स्लेवोनिक। ४ अल्बेनियन। कैन्टुम परिवार के ये चार वर्ग हैं— १ ग्रीक २ इटैलिक ३ केल्टिक ४ ट्यूटानिक।

शतम् परिवार की भाषाएँ

१ आर्य या भारत ईरानी—इस वर्ग के अन्तर्गत दो शाखाएँ आती हैं। पहली शाखा में भारतीय आर्य भाषाएँ हैं और दूसरी में ईरानी भाषाएँ। एक तीसरी शाखा दरद या पैशाची भाषाओं की भी इसी वर्ग में मानी जाती है। भारोपीय परिवार में यही ऐसा परिवार है जिसमें सबसे अधिक प्राचीन साहित्य मिलता है वैदिक संस्कृत, अवेस्ता, फारसी आदि इसी वर्ग की प्राचीन भाषाएँ हैं।

० आर्मेनियन—भारोपीय परिवार का यह दूसरा वर्ग है। आर्मेनियन शाखा में प्राचीन साहित्य होने के चिन्ह मिले हैं पर आसक्तक हमसे जोड़ी गायत्री काव्यकी

के बाद ईसाई साहित्य ही उपलब्ध होता है। वैसे इस भाषा में प्रामाणिक सन ११वीं सदी से प्राप्त होते हैं। इसका शब्द भण्डार ईरानी शब्दों से भरा हुआ है। कारण यह कि ३वीं सताब्दी तक ईरान का मुखराम ही अर्मीनिया का बादशाह होता था। परन्तु इसकी योगात्मकता तथा ध्वनि निरूपण ही ईरानी से प्रथम है।

३ वास्तो स्लेबोनिक—इस वर्ग की भाषाएँ जैसे सागर के उत्तर में प्रायः सम्पूर्ण रूप में फैली हुई हैं। प्रायः भाषाओं की तरह ये भाषाएँ भी कई शाखाओं में बँटी हुई हैं जिसमें से दो प्रमुख शाखाएँ हैं। १ बाल्टिक शाखा जिसमें लिथुआनियन, लेटोनियन और प्राचीन प्रशियन बोहिमा आती हैं। दूसरी स्लेबोनिक शाखा है जिसमें बल्गेरिया, रूस, पोन्न, प्रायः पोलो की भाषाएँ आती हैं। स्लेबोनिक भाषाएँ संज्ञा के रूपों और शब्दावली में बाल्टिक भाषाओं से बड़ा साम्य रखती हैं। यही कारण है कि दोनों को एक ही वास्तो-स्लेबोनिक वर्ग में रखा जाता है।

४ अल्बेनियन—यह भाषा शठम समूह की अन्तिम भाषा है। अर्मीनियन भाषा की तरह इस पर भी निकटवर्ती भाषाओं का अधिक प्रभाव है। इस वर्ग को पहिले इसीरियन कहते थे और इसीरियन भाषा बड़ी प्राचीन थी किन्तु आज यह भाषा पूर्णतया लुप्त हो चुकी है और केवल अल्बेनियन भाषा ही जीवित है। इसमें प्राचीन साहित्य कम ही मिलता। अल्बेनियन बोलने वाले अल्बेनिया तथा ग्रीस में निवास करते हैं।

कैल्डुम वर्ग

१ ग्रीक—यह वर्ग कैल्डुम समूह का सबसे पुराना वर्ग है। इस वर्ग की ग्रीक भाषा बड़ी महत्वपूर्ण है और सबसे प्राचीन है। इसी में प्रसिद्ध कवि होमर के इलियड और ओडेसी नामक महाकाव्य सुकरात और अरस्तु के प्रसिद्ध ग्रन्थ मिलते हैं। सम्प्रदाय साहित्य और कला की दृष्टि से यह वर्ग अधिक विख्यात है। इसे हेने निक सी कहते हैं। रोमन साम्राज्य के समय ग्रीक भाषा सैन्य सागर के चारों ओर प्राची बुनियाद पर राज्य करती थी। उस समय राजनीति और वाणिज्य की भाषा ग्रीक ही थी।

२ ईटलिक—कैल्डुम समूह की इस इटलिक भाषा की लैटिन नाम भी दिया गया। देखा जाय तो इस वर्ग की लैटिन भाषा ही प्रमुख है जिसका प्रभाव यूरोप की सम्पूर्ण भाषाओं पर है। यूरोपीय भाषाओं में जितने वैज्ञानिक शब्द प्रचलित हैं उन सबका निर्माण लैटिन प्रत्यय ग्रीक से ही हुआ है। इटली पर सैन्य पुर्तगाल और स्पेनियों की वर्तमान भाषाएँ लैटिन की ही पुनियाँ हैं। महाकवि बाटे रेष्टे प्रायः के अमरकाव्य इसी भाषा में लिखे गए। ग्रीक के बाद इसी भाषा का यूरोप में महत्व है। रोमन साम्राज्य के समुद्रिकाल में यहाँ की देशज भाषाओं को समाप्त कर यह साम्राज्य बन बैठा। लैटिन का इतिहास अधिक महत्वपूर्ण है। इसकी तीन शाखाएँ हैं विभिन्न क्रिया या शक्तता हैं साहित्यिक लैटिन बराबर साहित्य और बर्दिक रूपों में

व्यवहृत होती रही और इस समय भी रोमन कैथोलिक सम्प्रदाय की धार्मिक भाषा है।

३ केल्टिक—इस वर्ग की भाषाएँ दो रूपों में मिलती हैं। इसका वर्तमान रूप आयरलैंड में मिलता है और इसका दूसरा रूप ग्रेट-ब्रिटेन के स्कॉटलैंड, वेल्स तथा कोर्नवॉल प्रदेशों में पाया जाता है। इस वर्ग की पुरानी भाषा गॉलिक अब जीवित नहीं है।

४ यूटानिक—इस वर्ग को जर्मनिक भाषाओं का वर्ग भी कहते हैं। भारोपीय परिवार की यह महत्वपूर्ण शाखा है। इसका प्राचीन रूप गाथिक और नॉर्स भाषाओं में मिलता है। प्राचीन नॉर्स भाषा से ही स्वीडन, नार्वे, डेन्मार्क और आइसलैंड की भाषाएँ निकली हैं और इन्हीं यूटानिक तथा उच्च और निम्न जर्मन भाषाओं से आधुनिक जर्मन, डच तथा अंग्रेजी भाषा निकली है। इस परिवार की अंग्रेजी भाषा विश्वविख्यात भाषा है। इसका इतिहास भी बड़ा मनोरंजक और शिक्षाप्रद है। यह शाखा अपने ध्वनि परिवर्तन के लिए बहुत प्रसिद्ध है।

आधुनिक युग में दो नई भाषाओं की खोज और हुई है जो हिट्टाइट तथा तोखारी कहलाती हैं। हिट्टाइट का पता एशिया माइनर में बोगाज़ कोई नामक स्थान पर चला है। दूसरी तोखारी भाषा तुर्फ़ान प्रदेश की भाषा है। यद्यपि इन दोनों भाषाओं का सम्बन्ध कुछ-कुछ वैदिक संस्कृत से दिखाई देता है जैसे संस्कृत के हिट्टाइट में कुछ। संस्कृत पितृ तोखारी में पाचर, मातृ का माचर किन्तु अधिकांश विद्वान इन दोनों भाषाओं को कैंटुम वर्ग की भाषाएँ मानते हैं। इस तरह समस्त भारोपीय परिवार शतम और कैंटुम दो समूह में बाँटा जाता है यद्यपि दोनों समूहों में बहुत सी ध्वनियाँ परस्पर मिल जाती हैं और उनमें बहुत कम अन्तर रहता है किन्तु यह विभाजन केवल सौ शब्द के आधार पर हुआ है वैसे दोनों समूह की भाषाएँ एक परिवार की ही हैं।

इस वर्गीकरण को देखकर लोगो ने समझा था कि शतम वर्ग पूर्वी देशों की भाषाओं तथा कैंटुम वर्ग पश्चिम में पाई जाने वाली भाषाओं के लिये व्यवहृत होता है। परन्तु अब यह भ्रामक धारणा शनैः शनैः बिल्कुल साफ हो गई है—क्योंकि पूरब में हिट्टाइट और तोखारी (क्रमशः एशिया माइनर और मध्य एशिया) भाषाएँ ऐसी मिली हैं जिनमें 'स' के स्थान पर 'क' है। पद रचना की दृष्टि से हिट्टाइट भाषा निश्चय ही आर्य परिवार की है। इसका काल ईसा से कोई चौदह-पन्द्रह शताब्दी पूर्व माना जाता है। प्रो० साइम इसे सैमेटिक परिवार की तथा प्रो० हाजनी उसे भारोपीय परिवार की मानते हैं, जो ठीक है।

आधुनिक आर्य-भाषाओं का वर्गीकरण

१. सूचिका
२. मिश्रण का वर्गीकरण
३. मिश्रण के तर्क
४. कदमी द्वारा उसका खंडन
५. कदमी का वर्गीकरण

सन् १८८० ई. में हार्मसे नामक यूरोपीय विद्वान ने यह सिद्धान्त प्रतिपादित किया कि आर्य लोग भारत में दो बलों में भाँटे थे। पहला बल पंजाब में आकर बस गया। जब दूसरा बल आया तो उसने पूर्वगत आर्यों की तीन ब्रिथाओं—पूरब, दक्षिण तथा पश्चिम में फैलने के लिए बाध्य किया। दूसरे बल को भीतरी आर्य और पहले बल को बाहरी आर्य कहा गया क्योंकि दूसरा बल मध्यदेश आकरा केन्द्र में रहता था और पहला बल मध्यदेश के बाहर चारों ओर फैला हुआ था।

यद्यपि वा. शियर्सन आर्यों के आक्रमण आदि के सम्बन्ध में हार्मसे के मत से सहमत न थे तथापि उन्होंने भी बाहरी बल के आर्यों की भाषा को बहिरंग तथा केन्द्रीय बल की भाषा को अन्तरंग भाषा नाम दिया। उन्होंने अपनी सुप्रसिद्ध पुस्तक 'लिगिस्टिक सर्वे भान' १ खण्ड १ में आधुनिक आर्य भाषाओं का ध्वनितत्व रूप तथा आदि के आधार पर निम्नलिखित वर्गीकरण दिया—

(क) बाहरी उपभाषा

(१) उत्तरी-पश्चिमी बग—(i) संहवा

(ii) सिन्धी

(२) दक्षिणी बर्ग—मराठी

(३) पूर्वी बर्ग—(i) उड़िया

(ii) बिहारी

(iii) बंगला

(iv) असमिया

(ख) मध्य उपभाषा

मध्यवर्ती बर्ग—पूर्वी हिन्दी

व्यवहृत होती रही और इस समय भी रोमन कैथोलिक सम्प्रदाय की धार्मिक भाषा है।

३ केल्टिक—इस वर्ग की भाषाएँ दो रूपों में मिलती हैं। इसका वर्तमान रूप आयरलैंड में मिलता है और इसका दूसरा रूप ग्रेट-ब्रिटेन के स्काटलैंड, वेल्स तथा कोर्नवाल प्रदेशों में पाया जाता है। इस वर्ग की पुरानी भाषा गॉलिक अब जीवित नहीं है।

४ यूटानिक—इस वर्ग को जर्मनिक भाषाओं का वर्ग भी कहते हैं। भारोपीय परिवार की यह महत्वपूर्ण शाखा है। इसका प्राचीन रूप गाथिक और नॉर्स भाषाओं में मिलता है। प्राचीन नॉर्स भाषा से ही स्वीडन, नार्वे, डेन्मार्क और आइसलैंड की भाषाएँ निकली हैं और इन्हीं यूटानिक तथा उच्च और निम्न जर्मन भाषाओं से आधुनिक जर्मन, डच तथा अंग्रेजी भाषा निकली है। इस परिवार की अंग्रेजी भाषा विश्वविख्यात भाषा है। इसका इतिहास भी बड़ा मनोरंजक और शिक्षाप्रद है। यह शाखा अपने ध्वनि परिवर्तन के लिए बहुत प्रसिद्ध है।

आधुनिक युग में दो नई भाषाओं की खोज और हुई है जो हिट्टाइट तथा तोखारी कहलाती हैं। हिट्टाइट का पता एशिया माइनर में बोगाज़ कोई नामक स्थान पर चला है। दूसरी तोखारी भाषा तुर्कान प्रदेश की भाषा है। यद्यपि इन दोनों भाषाओं का सम्बन्ध कुछ-कुछ वैदिक संस्कृत से दिखाई देता है जैसे संस्कृत के हिट्टाइट में कुछ। संस्कृत पितृ तोखारी में पाचर, मातृ का माचर किन्तु अधिकांश विद्वान इन दोनों भाषाओं को कैंटुम वर्ग की भाषाएँ मानते हैं। इस तरह समस्त भारोपीय परिवार शतम और कैंटुम दो समूह में बाँटा जाता है यद्यपि दोनों समूहों में बहुत सी ध्वनियाँ परस्पर मिल जाती हैं और उनमें बहुत कम अन्तर रहता है किन्तु यह विभाजन केवल सौ शब्द के आधार पर हुआ है वैसे दोनों समूहों की भाषाएँ एक परिवार की ही हैं।

इस वर्गीकरण को देखकर लोगोंने समझा था कि शतम वर्ग पूर्वी देशों की भाषाओं तथा कैंटुम वर्ग पश्चिम में पाई जाने वाली भाषाओं के लिये व्यवहृत होता है। परन्तु अब यह भ्रामक धारणा शनैः शनैः बिल्कुल साफ हो गई है—क्योंकि पूरव में हिट्टाइट और तोखारी (क्रमशः एशिया माइनर और मध्य एशिया) भाषाएँ ऐसी मिली हैं जिनमें 'स' के स्थान पर 'क' है। पद रचना की दृष्टि से हिट्टाइट भाषा निश्चय ही आर्य परिवार की है। इसका काल ईसा से कोई चौदह-पन्द्रह शताब्दी पूर्व माना जाता है। प्रो० साइमन इसे सैमेटिक परिवार की तथा प्रो० हाजनी उसे भारोपीय परिवार की मानते हैं, जो ठीक है।

आधुनिक आर्य भाषाओं का वर्गीकरण

- १ भूमिका
२. सिक्किम का वर्गीकरण
- ३ त्रिक्लैम के तर्क
- ४ अरुणोद्गता जनका संज्ञा
- ५ अरुणोद्गता का वर्गीकरण

सन् १८८० ई. में हार्नेले नामक यूरोपीय विद्वान ने यह सिद्धान्त प्रतिपादित किया कि आर्य लोग भारत में दो बलों में आये थे। पहला बल पंजाब में आकर बस गया। जब दूसरा बल आया तो उसने पूर्वांगत आर्यों की तीन विधाओं—पूरब, दक्षिण तथा पश्चिम में फैलने के लिए भाष्य किया। दूसरे बल को भीतरी आर्य और पहले बल को बाहरी आर्य कहा गया क्योंकि दूसरा बल मध्यदेश प्रदेश केन्द्र में रहता था और पहला बल मध्यदेश के बाहर चारों ओर फैला हुआ था।

अथवा डा. प्रियर्सन आर्यों के आक्रमण आदि के सम्बन्ध में हार्नेले के मत से सहमत न थे तथापि उन्होंने भी बाहरी बल के आर्यों की भाषा को दक्षिण तथा केन्द्रीय बल की भाषा को अन्तरम भाषा नाम दिया। उन्होंने अपनी सुप्रसिद्ध पुस्तक 'लिमिटेड सर्वे' भाग १ अध्याय १ में आधुनिक आर्य भाषाओं का वर्गीकरण इस प्रकार के आधार पर निम्नलिखित वर्गीकरण दिया—

(क) बाहरी उपभाषा

(१) उत्तरी-पश्चिमी बय—(i) लहन्दा

(ii) सिन्धी

(२) दक्षिणी बय—मराठी

(३) पूर्वी बय—(i) उड़िया

(ii) बिहारी

(iii) बंगला

(iv) असमिया

(ख) मध्य उपभाषा

मध्यवर्ती बय—पूर्वी हिन्दी

आधुनिक आर्य भाषाओं का वर्गीकरण

(ग) भीतरी उपशाखा

केन्द्रवर्ती वर्ग—(I) पश्चिमी हिन्दी

(II) पंजाबी

(III) गुजराती

(IV) भीली

(V) खानदेशी

(VI) राजस्थानी

पहाड़ी वर्ग—(I) पूर्वी पहाड़ी अथवा नेपाली

(II) मध्य या केन्द्रीय पहाड़ी

(III) पश्चिमी पहाड़ी

इस प्रकार डा० ग्रियर्सन ने भारत की १७ आर्य भाषाओं को छ वर्गों और तीन उपशाखाओं में बाटा। अपने इस वर्गीकरण के लिए तर्क देते हुए उन्होंने कहा कि आर्य लोग दो दलों में भारत में आए। पहले दल के आर्य मध्य देश में फैल गए पर जब दूसरा दल आया तो उसने पहले दल को मध्य देश से खदेड़ दिया और स्वयं वहां रहने लगा। पहले दल के आर्यों के चारों ओर फैलने से उत्तर भारत के पूर्व, पश्चिम, उत्तर और दक्षिण की सुदूरवर्ती भाषाओं में साम्य बना रहा, जबकि मध्य-देश की भाषाएँ उनसे भिन्न हो गईं।

उन्होंने इस वर्गीकरण का आधार यह माना कि इन दोनों उपशाखाओं की भाषाओं में व्याकरण की भिन्नता है।

उनका कथन है कि ध्वनि तत्त्व की दृष्टि से दोनों उपशाखाओं में बहुत अंतर है। उदाहरण के लिए ऊ०म वर्ण—श, स, ष—भीतरी उपशाखा में दन्त्य 'स' के रूप में उच्चरित होते हैं और बगला आदि में 'श' रूप में तथा उत्तरी-पश्चिमी सीमान्त में 'ह' रूप में।

डा० ग्रियर्सन के अनुसार इन दोनों उपशाखाओं में सज्ञा के शब्द रूपों में भी स्पष्ट अंतर पाया जाता है। उदाहरण के लिए भीतरी उपशाखा की भाषाओं में प्राचीन कारको के रूप लुप्त हो चुके हैं और वे परसर्गों की सहायता से सम्पन्न होते हैं। भीतरी शाखा में सज्ञापदों के रूप 'का' 'की' 'के' 'से' आदि परसर्गों की सहायता से बनाए जाते हैं जैसे राम का, राम की आदि। इसके विपरीत बहिरंग भाषाओं में विभक्ति अभी तक जीवित है जो सज्ञा में सखिल्लिप्त हो जाती है, जैसे बगला में अला-हावादेर अमरुद'।

इन दोनों शाखाओं के क्रिया-रूपों में भी भिन्नता है। भीतरी उपशाखा की भाषाओं में प्रत्येक पुरुष तथा वचन में क्रिया के एक ही रूप का व्यवहार होता है। जैसे, मैंने मारा, हमने मारा, तूने मारा आदि। किन्तु बाहरी उपशाखा की भाषाओं में सर्वनाम कृदन्तीय रूपों में अन्तर्मुक्त हो जाते हैं अतः वहाँ विभिन्न पुरुषों के क्रिया

परों के रूप भी बदल जाते हैं जैसे गेलो गेला आदि ।

डा प्रियर्सन द्वारा प्रस्तुत इन तर्कों को अस्वीकार करते हुए डा सुनीति कुमार चटर्जी ने अपने ग्रन्थ *origin and Development of Bangali Language* में प्रियर्सन के तर्कों का खंडन किया और पुष्ट प्रमाण देते हुए उनके निष्कर्षों का गलत बताया । हम नीचे दोनों विद्वानों के विचार दे रहे हैं—
 छवि सत्य सम्बन्धी तर्क

(१) प्रियर्सन के अनुसार बहिरंग उपशाखा की बोलियों में अन्तिम स्वर—इ उ ए वर्तमान है भीतरी उपशाखा की बोली पश्चिमी हिन्दी में ये स्वर सृष्ट हो गए हैं । जैसे कश्मीरी अर्द्ध सिन्धी घरबी बिहारी अर्द्ध परम्पु हिन्दी आदि । इसके विपरीत चटर्जी का कथन है कि हिन्दी की कई उपभाषाओं में ये अन्तिम स्वर न केवल १७वीं सताब्दी तक बरम्पु भाषा भी विद्यमान हैं । उदाहरण के लिए बजभाषा के बाँटु, उडु बुरि, बेकि फिरि आदि ।

(२) प्रियर्सन के अनुसार अपिनिहित (Epenthesis) बाहरी उपशाखा की विशेषता है । चटर्जी का कहना है कि प्रथम तो बाहरी उपशाखा की सभी बोलियों में यह नहीं मिलती जैसे मराठी और सिन्धी में इसका अभाव है दूसरे भीतरी उपशाखा में भी यह मिलती है जैसे गुजराती में । तीसरे अपिनिहित का विकास बहिरंग शाखा में भी बहुत बाद में हुआ है । अतः अपिनिहित के आधार पर आधुनिक आर्यभाषाओं का बाहरी तथा भीतरी उपशाखा में विभाजन उचित नहीं ।

(३) प्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा की एक विशेषता है—इ>ए तथा उ>औ हो जाना । चटर्जी का कथन है कि यह विशेषता भीतरी उपशाखा की पश्चिमी हिन्दी में भी पाई जाती है । यथा—बजभाषा मोहि—बुहि तोहि—तुहि और पश्चिमी हिन्दी बोलना—बुलना, देखना—दिखाना ।

(४) प्रियर्सन का मत है कि बाहरी उपशाखा विशेषतः पूर्वी भाषाओं में उ>इ हो जाता है । चटर्जी कहते हैं कि उ का इ में परिवर्तन अन्य आधुनिक भाषाओं में भी पाया जाता है । जैसे पश्चिमी हिन्दी में—बिलना—बुलना फिलना—फुलना बिलना—बुलना ।

(५) प्रियर्सन के अनुसार ऐ>ए और औ>औ बाहरी उपशाखा की पूर्वी भाषाओं की विशेषता है । चटर्जी इसे अस्वीकार करते हुये कहते हैं कि यह विशेषता अन्य भाषाओं राजस्थानी गुजराती सिन्धी अर्द्ध तथा अन्य पश्चिमी भाषाओं में भी पाई जाती है । जैसे पश्चिमी हिन्दी में—हैट मेनेजर डीटर ।

(६) प्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा में ज् के स्थान पर र् तथा इ के स्थान पर इ हो जाता है पर चटर्जी का मत है कि ज् की जगह र् और इ की जगह इ पश्चिमी हिन्दी में भी उही प्रकार मिलता है जैसे प्रकार सिन्धी तथा बिहारी में । जैसे बजभाषा में—बर (बस) बीरा (बीरा) बिजुरी (बिजरी) ।

(७) ग्रियर्सन के अनुसार पूर्व तथा पश्चिम की भाषाओं में द् तथा ड् परस्पर परिवर्तित हुये हैं किन्तु मध्यदेश की भाषा में इस प्रक्रिया का अभाव है। इसके विपरीत चटर्जी ने ब्रजभाषा में अनेक उदाहरण देकर ग्रियर्सन के इस तर्क का खंडन किया है। यथा—डूठि-टूठि, डड-(दड), डसना-(दश)।

(८) ग्रियर्सन के मत में बाहरी उपशाखाओं की भाषाओं में म्व > म् तथा भीतरी उपशाखा की भाषाओं में म्व > व् में बदल जाता है। चटर्जी ने पश्चिमी हिंदी तथा बंगला में उदाहरण देकर इसको गलत सिद्ध किया है। यथा—पश्चिमी हिंदी जामुन-(जम्बु) नीम-(निम्ब) और बंगला में तावा-(ताम्र)

(९) ग्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा में दो स्वरों के बीच का 'र' लोप हो गया है किन्तु भीतरी उपशाखा में वह वर्तमान है। चटर्जी ने पश्चिमी हिंदी में उदाहरण देकर इस बात का भी खंडन किया है। यथा—अपर, और। साथ ही उनका कहना है कि बंगला में जो बाहरी उपशाखा की भाषा है, र का कभी लोप नहीं होता।

(१०) ग्रियर्सन का कथन है कि बाहरी उपशाखा में स्वरमध्यग स > ह हो जाता है। चटर्जी के अनुसार यह विशेषता पश्चिमी हिंदी में भी मिलती है। यथा—तस्य > तस्स > तास > ताह, एकादश-ग्यारह।

(११) ग्रियर्सन कहता है कि बाहरी उपशाखा में महाप्राण वर्ण अल्पप्राण में बदल जाते हैं पर भीतरी उपशाखा की पश्चिमी हिंदी में यह नहीं होता चटर्जी का तर्क है कि महाप्राणका अल्पप्राण या अल्पप्राणका महाप्राण अन्य भाषाओं तथा बोलियों में भी हुआ है। उदाहरणार्थ—पश्चिमी हिंदी में—बहिन < भगिनी। वेश-भेश।

(१२) ग्रियर्सन के अनुसार म् का श् या ह् हो जाना बाहरी उपशाखा की विशेषता है, पर चटर्जी कहते हैं कि परिवर्तन पश्चिमी हिंदी में भी पाया जाता है। यथा केसरी का केहरी।

रूप तत्त्व सम्बन्धी तर्क

(१) ग्रियर्सन के अनुसार स्त्री प्रत्यय के रूप में 'ई' का प्रयोग बाहरी उपशाखा की विशेषता है, पर चटर्जी का कथन है कि यह बात सभी आधुनिक आर्य भाषाओं में मिलती है। पश्चिमी हिंदी में इसके अनेक उदाहरण मिलते हैं—नद-नदी घोडा-घोड़ी।

(२) ग्रियर्सन के अनुसार ली प्रत्यय द्वारा विशेषण बनाने की प्रक्रिया बाहरी उपशाखा में ही पाई जाती है, पर चटर्जी का मत है कि वह पश्चिमी हिंदी में भी पाई जाती है। यथा—लज्जिली, कटीली, हठीली।

(३) ग्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा की भाषाएँ पुनः सश्लेषावस्था में प्रविष्ट हो रही हैं जबकि भीतरी उपशाखा की भाषायें विश्लेषावस्था में हैं। पर डा० चटर्जी का कहना है कि इस आधार पर बाहरी और भीतरी उपशाखा का वर्गीकरण नहीं किया जा सकता।

पक्षों के रूप में ब्यक्त जाते हैं, जैसे येनो येना आदि ।

डा प्रियर्सन द्वारा प्रस्तुत इन तर्कों को प्रस्वीकार करते हुए डा पुनीति कुमार चटर्जी ने अपने ग्रन्थ *origin and Development of Bangali Language* में प्रियर्सन के तर्कों का खंडन किया और पुष्ट प्रमाण देते हुए उनके निष्कर्षों को गलत बताया । हम नीचे दोनों विद्वानों के विचार दे रहे हैं—

अभिन्न तरह सम्बन्धी तर्क

(१) प्रियर्सन के अनुसार बहिरंग उपशाखा की बोलियों में अन्तिम स्वर—इ, उ, ए, वर्तमान है । भीतरी उपशाखा की बोली पश्चिमी हिन्दी में ये स्वर क्षुप्त हो गए हैं । जैसे कश्मीरी आदि सिन्धी घरबी बिहारी आदि परन्तु हिन्दी आदि । इसके विपरीत चटर्जी का कथन है कि हिन्दी की कई उपभाषाओं में ये अन्तिम स्वर न केवल १७वीं शताब्दी तक बरम्बाज भी विद्यमान हैं । उदाहरण के लिए ब्रजभाषा के बाँदु, सडु दूरि बेलि फिरि आदि ।

(२) प्रियर्सन के अनुसार अपिनिहित (Epenthesis) बाहरी उपशाखा की विशेषता है । चटर्जी का कहना है कि प्रथम तो बाहरी उपशाखा की सभी बोलियों में यह नहीं मिलती जैसे मराठी और सिन्धी में इसका अभाव है । दूसरे भीतरी उपशाखा में भी यह मिलती है जैसे गुजराती में । तीसरे अपिनिहित का विकास बहिरंग शाखा में भी बहुत बाद में हुआ है । अतः अपिनिहित के आधार पर प्राच्यनिक भाषाभाषाओं का बाहरी तथा भीतरी उपशाखा में विभाजन उचित नहीं ।

(३) प्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा की एक विशेषता है—इ>ए तथा उ>औ हो जाना । चटर्जी का कथन है कि यह विशेषता भीतरी उपशाखा की पश्चिमी हिन्दी में भी पाई जाती है । यथा—ब्रजभाषा मोहि—मुहि तोहि—गुहि और पश्चिमी हिन्दी बीलना—बुलना बैलना—दिलाना ।

(४) प्रियर्सन का मत है कि बाहरी उपशाखा विशेषतः पूर्वी भाषाओं में उ>इ हो जाता है । चटर्जी कहते हैं कि उ का इ में परिवर्तन अथवा प्राच्यनिक भाषाओं में भी पाया जाता है । जैसे पश्चिमी हिन्दी में—खिमना—खुमना किमना—कुल जाना—विमना—बुमना ।

(५) प्रियर्सन के अनुसार ऐ>ए और धी>धो बाहरी उपशाखा की पूर्वी भाषाओं की विशेषता है । चटर्जी इसे प्रस्वीकार करते हुये कहते हैं कि यह विशेषता अथवा भाषाओं राजस्थानी गुजराती सिन्धी लहंदा तथा अन्य पश्चिमी भाषाओं में भी पाई जाती है । जैसे पश्चिमी हिन्दी में—हैट येनेजर होटर ।

(६) प्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा में लू के स्थान पर रू तथा रु के स्थान पर डू हो जाता है । पर चटर्जी का मत है कि लू की जगह रू और डू की जगह डू पश्चिमी सिन्धी में भी उनी प्रकार मिलता है अथवा प्रचार सिन्धी तथा बिहारी में । जैसे ब्रजभाषा में—बर (बल) बीरा (बीड़ा) बिजुरी (बिजली) ।

(७) ग्रियर्सन के अनुसार पूर्व तथा पश्चिम की भाषाओं में द् तथा ड् परस्पर परिवर्तित हुये हैं किन्तु मध्यदेश की भाषा में इस प्रक्रिया का अभाव है। इसके विपरीत चटर्जी ने ब्रजभाषा में अनेक उदाहरण देकर ग्रियर्सन के इस तर्क का खंडन किया है। यथा—डोठि-दृष्टि, डड-(दड), डमना-(दश)।

(८) ग्रियर्सन के मत में बाहरी उपशाखाओं की भाषाओं में म्व् > म् तथा भीतरी उपशाखा की भाषाओं में म्व् > व् में बदल जाना है। चटर्जी ने पश्चिमी हिंदी तथा बगला से उदाहरण देकर इसको गलत सिद्ध किया है। यथा—पश्चिमी हिन्दी जामुन-(जम्बु) नीम-(निम्ब) और बगला में तावा-(ताम्र)

(९) ग्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा में दो स्वरों के बीच का 'र' लोप हो गया है किन्तु भीतरी उपशाखा में वह वर्तमान है। चटर्जी ने पश्चिमी हिन्दी से उदाहरण देकर इस मत का भी खंडन किया है। यथा—अपर, और। साथ ही उनका कहना है कि बगला में जो बाहरी उपशाखा की भाषा है, र का कभी लोप नहीं होता।

(१०) ग्रियर्सन का कथन है कि बाहरी उपशाखा में स्वरमध्यग स > ह हो जाता है। चटर्जी के अनुसार यह विशेषता पश्चिमी हिन्दी में भी मिलती है। यथा—तस्य > तस्म > तास > ताह, एकादश-ग्यारह।

(११) ग्रियर्सन कहता है कि बाहरी उपशाखा में महाप्राण वर्ण अल्पप्राण में बदल जाते हैं पर भीतरी उपशाखा की पश्चिमी हिन्दी में यह नहीं होता चटर्जी का तर्क है कि महाप्राणका अल्पप्राण या अल्पप्राणका महाप्राण अन्य भाषाओं तथा बोलियों में भी हुआ है। उदाहरणार्थ—पश्चिमी हिन्दी में—बहिन < भगिनी। वेश-भेश।

(१२) ग्रियर्सन के अनुसार म् का श् या ह् हो जाना बाहरी उपशाखा की विशेषता है, पर चटर्जी कहते हैं कि पश्चिमी हिन्दी में भी पाया जाता है। यथा—केसरी का केहरी।

रूप तत्त्व सम्बन्धी तर्क

(१) ग्रियर्सन के अनुसार स्त्री प्रत्यय के रूप में 'ई' का प्रयोग बाहरी उपशाखा की विशेषता है, पर चटर्जी का कथन है कि यह बात सभी आधुनिक आर्य भाषाओं में मिलती है। पश्चिमी हिन्दी में इसके अनेक उदाहरण मिलते हैं—नद-नदी घोडा-घोड़ी।

(२) ग्रियर्सन के अनुसार ली प्रत्यय द्वारा विशेषण बनाने की प्रक्रिया बाहरी उपशाखा में ही पाई जाती है, पर चटर्जी का मत है कि वह पश्चिमी हिन्दी में भी पाई जाती है। यथा—लजीली, कटीली, हठीली।

(३) ग्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा की भाषाएँ पुनः सश्लेषावस्था में प्रविष्ट हो रही हैं जबकि भीतरी उपशाखा की भाषाएँ विश्लेषावस्था में हैं। पर डा० चटर्जी का कहना है कि इस आधार पर बाहरी और भीतरी उपशाखा का वर्गीकरण नहीं किया जा सकता।

(४) प्रियर्सन ने आधुनिक क्लिया-कर्मों एवं प्रयोगों का आधार लेक आधुनिक धर्म भाषाओं का बाहरी एवं भीतरी उपशाखा में वर्गीकरण किया है। डा चटर्जी का कहना है कि इस आधार पर यदि वर्गीकरण करना है, तो वह यह कि प्राच्य भाषाएँ कर्त्तरि प्रधान और पश्चिमी भाषाएँ कर्मणि प्रधान मानी जायें—पश्चिमी भाषा-समूह [कर्मणि प्रयोग]

पश्चिमी हिन्दी—मैंने पोषी पड़ी।

गुजराती—मैं पोषी बांधी।

मराठी—मी पोषी बाबिमी।

प्राच्य भाषा-समूह [कर्त्तरि प्रयोग]

पूर्वी हिन्दी—मैं पोषी पड़ेऊ।

भोजपुरी—हम पोषी पड़मी।

बंगला—आमि पुषि पड़िलाम।

स्पष्ट है कि पश्चिमी वर्ग में लिया कर्म के अनुसार है और पूर्वी वर्ग में के अनुसार।

(२) प्रियर्सन का मत है कि बाहरी उपशाखा की कई भाषाओं में भार से प्राप्त विशेषधीन प्रत्यय 'न' वर्तमान है किन्तु भीतरी उपशाखा में इसका न है। चटर्जी कहते हैं कि न प्रत्यय भीतरी उपशाखा की भाषाओं में भी वर्तमान जबकि सहसा तथा पञ्जाबी में इसका अभाव है। इस प्रकार बाहरी उपशाखा भाषाओं में भी इस सम्बन्ध से एकव्यता नहीं है।

अपेक्षित तर्कों के अतिरिक्त यदि धर्मों एवं धातुओं की समानता की बात से भी देखा जाय तो पूर्वी और पश्चिमी भव तो ठीक लगता है बाहरी और भी नहीं। उदाहरण के लिए पूर्वी वर्ग की भाषाओं बंगला उड़िया बिहारी असमिया तो समानता मिलती है पर मराठी से जो बाहरी उपशाखा की ही एक भाषा है, न तो कोई समानता नहीं मिलती। इसीलिए डा चटर्जी ने कहा कि सुदूर पश्चिम और पूर्व की भाषाएँ एक साथ नहीं रली जा सकती। और उन्हीं भाषाओं बिना पश्चिम की ध्यान में रखन हुये तथा पश्चिमी हिन्दी को केन्द्रबर्ती भाषा केर आधुनिक भारतीय धर्म भाषाओं का निम्न वर्गीकरण दिया—

(१) पश्चिम (उत्तरी)

(क) निम्नी

(ग) लहवा

(ग) पूर्वी पञ्जाबी

(२) प्रतीय (पश्चिमी)

(क) गुजराती

(ग) राजस्थानी

(३) मध्यदेशीय

(७) ग्रियर्सन के अनुसार पूर्व तथा पश्चिम की भाषाओं में द् तथा ड् परस्पर परिवर्तित हुये हैं किन्तु मध्यदेश की भाषा में इस प्रक्रिया का अभाव है। इसके विपरीत चटर्जी ने ब्रजभाषा में अनेक उदाहरण देकर ग्रियर्सन के इस तर्क का खंडन किया है। यथा—डोठि-टुष्टि, डड-(दड), डसना-(दश)।

(८) ग्रियर्सन के मत में बाहरी उपशाखाओं की भाषाओं में म्व् > म् तथा भीतरी उपशाखा की भाषाओं में म्व् > व् में बदल जाता है। चटर्जी ने पश्चिमी हिंदी तथा बगला से उदाहरण देकर इसको गलत सिद्ध किया है। यथा—पश्चिमी हिन्दी जामुन-(जम्बु) नीम-(निम्ब) और बगला में तावा-(ताम्र)

(९) ग्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा में दो स्वरों के बीच का 'र' लोप हो गया है किन्तु भीतरी उपशाखा में वह वर्तमान है। चटर्जी ने पश्चिमी हिन्दी में उदाहरण देकर इस मन का भी खंडन किया है। यथा—अपर, और। साथ ही उनका कहना है कि बगला में जो बाहरी उपशाखा की भाषा है, र का कभी लोप नहीं होता।

(१०) ग्रियर्सन का कथन है कि बाहरी उपशाखा में स्वरमध्यग स > ह हो जाता है। चटर्जी के अनुसार यह विशेषता पश्चिमी हिन्दी में भी मिलती है। यथा—तस्य > तस्स > तास > ताह, एकादश—न्यारह।

(११) ग्रियर्सन कहता है कि बाहरी उपशाखा में महाप्राण वर्ण अल्पप्राण में बदल जाते हैं पर भीतरी उपशाखा की पश्चिमी हिन्दी में यह नहीं होता चटर्जी का तर्क है कि महाप्राणका अल्पप्राण या अल्पप्राणका महाप्राण अन्य भाषाओं तथा बोलियों में भी हुआ है। उदाहरणार्थ—पश्चिमी हिन्दी में—बहिन < भगिनी। वेश-भेश।

(१२) ग्रियर्सन के अनुसार म् का श् या ह् हो जाना बाहरी उपशाखा की विशेषता है, पर चटर्जी कहते हैं कि पश्चिमी हिन्दी में भी पाया जाता है। यथा केसरी का केहरी।

रूप तत्त्व सम्बन्धी तर्क

(१) ग्रियर्सन के अनुसार स्त्री प्रत्यय के रूप में 'ई' का प्रयोग बाहरी उपशाखा की विशेषता है, पर चटर्जी का कथन है कि यह बात सभी आधुनिक आर्य घोड़ा-घोड़ी।

(२) ग्रियर्सन के अनुसार ली प्रत्यय द्वारा विशेषण बनाने की प्रक्रिया बाहरी उपशाखा में ही पाई जाती है, पर चटर्जी का मत है कि वह पश्चिमी हिन्दी में भी पाई जाती है। यथा—लजीली, कटीली, हठीली।

(३) ग्रियर्सन के अनुसार बाहरी उपशाखा की भाषाएँ पुनः सश्लेषावस्था में प्रविष्ट हो रही हैं जबकि भीतरी उपशाखा की भाषाएँ विश्लेषावस्था में हैं। पर डा० नहीं किया जा सकता।

हिन्दी भाषा का उद्भव और उसकी विभिन्न शैलियाँ

- (१) ऋग्वेदभाषा
- (२) प्रकृत भाषा
- (३) अपभ्रंश भाषा
- (४) हिन्दी शब्द के निरिध शब्द
- (५) हिन्दी की निरिध शैलियाँ
- (६) हिन्दी
- (७) हिन्दी
- (८) हिन्दी
- (९) हिन्दी
- (१०) हिन्दी
- (११) हिन्दी
- (१२) हिन्दी
- (१३) हिन्दी
- (१४) हिन्दी
- (१५) हिन्दी
- (१६) हिन्दी
- (१७) हिन्दी
- (१८) हिन्दी
- (१९) हिन्दी
- (२०) हिन्दी

भारत में भाषाओं का आनन्दन नब्ब हुआ यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता परन्तु यह अनुमानित किया जाता है कि वे उत्तर भारत में ई. पू. के लगभग बस गए थे और इतनी धान्ति के साथ जीवन व्यतीत कर रहे थे कि साहित्य रचना कर सकें। यद्यपि ऋग्वेद की ऋचाएँ विभिन्न व्यक्तियों द्वारा विभिन्न प्रदेशों एवं कालों में रची गईं पर लगता है उनका सम्पादन किसी एक व्यक्ति के द्वारा ही हुआ। इसीलिए उसमें भाषा का भेद अधिक नहीं पाया जाता। ऋग्वेद का सम्पादन परिसर मध्यवेद अर्थात् पूर्वी पञ्जाब और बंग के उत्तरी भाग में ई. पू. से भी पहले हुआ था अतः उसकी भाषा को वहाँ के भाषाओं की प्राचीन भाषा माना जा सकता है। यह भाषा साहित्यिक है और बोधभाव की भाषा से अत्यन्त भिन्न रही होगी परन्तु उससे भाषाओं की बोधभाव की भाषा का कुछ सम्बन्ध अवश्य लगाया जा सकता है। सारांश यह है कि भारतीय भाषाओं की प्राचीनतम भाषा भाषा की कुछ बातचीत हमें ऋग्वेद में प्राप्त होती है।

भाषाओं की उठ बोधभाव की भाषा तथा साहित्यिक भाषा दोनों में परिवर्तन होता रहा। सुब-काल के साहित्यिक रूप को बीयाकरखों में बाँटना आरम्भ किया। पाणिनि ने (२ ई. पू.) उसे व्याकरण के नियमों में ऐसा बफका कि उसमें परिवर्तन होना विस्तृत रूप गया। भाषाओं की भाषा का यह साहित्यिक रूप संस्कृत के नाम से प्रसिद्ध हुआ और संपूर्ण भारत के विद्वान उसका प्रयोग बर्म और साहित्य के क्षेत्र में करते सने। वहाँ तक बोधभाव की भाषा (ऋग्वेद की ऋचाओं से मिलती मिलती भाषाओं की मूल बोधी) का सम्बन्ध है उसमें भी परिवर्तन होता रहा।

(क) पश्चिमी हिन्दी

(४) प्राच्य (पूर्वी)

(क) पूर्वी हिन्दी

(ख) बिहारी

(ग) उडिया

(घ) बंगला

(ङ) असमिया

(५) दक्षिणात्य

(क) मराठी

इस प्रकार डा० चटर्जी ने बारह भाषाओं के पाच वर्ग माने हैं। वह कश्मीरी भाषा की उत्पत्ति दरद भाषा से मानते हैं और पहाड़ी भाषाओं की उत्पत्ति खस अथवा दरद भाषाओं से। उनका मत है कि बाद में चलकर मध्यकाल में ये पहाड़ी भाषाएँ राजस्थानी से प्रभावित हुईं। अतः उनका एक स्वतन्त्र वर्ग मानना उचित नहीं। उन के इस मत से सभी विद्वान सहमत नहीं हैं डा० श्यामसुन्दरदास का मत है कि यदि इन पहाड़ी भाषाओं का एक अलग वर्ग मान लिया जाय, तो डा० चटर्जी का मत और भी वैज्ञानिक हो जायेगा। कुल मिलाकर प्रियर्सन की अपेक्षा डा० चटर्जी का मत और उनका वर्गीकरण अधिक मान्य है क्योंकि प्रथम तो अत्यन्त प्राचीन काल से आज तक मध्यदेश की भाषा ही राष्ट्र भाषा रही है। अतः उसे ही केन्द्र में रखकर आधुनिक आर्य भाषाओं का वर्गीकरण होना चाहिए, अर्थात् पश्चिमी हिन्दी को ही केन्द्रवर्ती मानकर वर्गीकरण होना चाहिए न कि पूर्वी हिन्दी को। डा० प्रियर्सन ने भी बाद में इस बात को पहचाना और अपने दूसरे वर्गीकरण में पश्चिमी हिन्दी को ही केन्द्रीय भाषा माना। चटर्जी का वर्गीकरण सुविधाजनक भी है क्योंकि उसमें पश्चिमी हिन्दी को केन्द्रवर्ती मानकर उसके चारों ओर की भाषाओं को चार वर्गों में विभक्त किया गया है। हमारी दृष्टि में यदि पहाड़ी भाषाओं के वर्ग को चटर्जी के वर्गीकरण में जोड़ दिया जाय, तो वह आदर्श वर्गीकरण हो सकता है।

१० ई. तक घाते-घाते ये अपभ्रंश भाषाएँ भी साहित्यिक भाषाएँ बन गईं और निम्नबढ़ता के कारण इन अपभ्रंश भाषाओं से अन्य स्थानीय बोलचाल की भाषाओं का जन्म हुआ। उदाहरण के लिए खीरसेनी अपभ्रंश से हिन्दी राजस्थानी पंजाबी गुजराती और पहाड़ी भाषाओं का महाराष्ट्री अपभ्रंश से वर्तमान मराठी का मागधी अपभ्रंश से बिहारी बगसा आसामी और उड़िया का अर्ध-मागधी अपभ्रंश से पूर्वी हिन्दी का तथा प्राच्य अपभ्रंश से आधुनिक सिन्धी का जन्म हुआ। महारा के लिए केकय अपभ्रंश की कल्पना की गई है।

भाषा जिसे हम हिन्दी कहते हैं वह खीरसेनी अपभ्रंश का ही विकसित रूप है और इसका जन्म १० ई. माना जा सकता है क्योंकि अपभ्रंशों का व्यवहार चौदहवीं शताब्दी तक साहित्य में होता रहा और वर्तमान भारतीय आर्य भाषाओं का साहित्य में प्रयोग तेरहवीं शताब्दी के आदि से आरम्भ हो गया था। किसी भाषा को साहित्यिक बनने में कुछ समय तो लगता ही है अतः यदि हम कहे कि हिन्दी का जन्म जो खीरसेनी अपभ्रंश के अंतिम रूप से आधिभूत हुई दसवीं शताब्दी में हुआ तो अनुचित न होगा।

हिन्दी शब्द किस प्रकार आयावासी बन गया इसका सम्बन्ध इतिहास है। संस्कृत की 'स' ध्वनि फारसी में 'ह' में परिवर्तित हो जाती है अतः फारस से आने वाले मुसलमान सिन्धु नदी के तटवर्ती प्रदेश को हिन्द और वहाँ के रहने वालों को हिन्दु कहते थे। परन्तु जब अरब के मुसलमान आये तो उन्होंने सिन्ध प्रदेश के रहने वाले मुसलमानों को हिन्दी कहा जो मुसलमान नहीं थे उनको वे हिन्दु कहते थे। अमीर खुसरो ने हिन्दु तथा हिन्दी का अन्तर बताते हुए स्पष्ट लिखा है—

'बादशाह ने हिन्दुओं का तो ज़ाही से कुचलबा बामा किन्तु मुसलमान जो हिन्दी से सुरक्षित रहे।

आगे चलकर इन मुसलमानों की भाषा का नाम भी हिन्दी पड़ा। वस्तुतः आरम्भ में यह वही भाषा थी जिसका हिन्दु तथा भारतीय मुसलमान समान रूप से व्यवहार करते थे। पर जब बीरे-बीरे उर्दू भाषा अस्तित्व में आई तो पड़े-लिपे मुसलमानों की मुख्य भाषा उर्दू हो गई और सुविधित हिन्दुओं की भाषा के लिए हिन्दी शब्द का प्रयोग होने लगा।

भाषा के अर्थ में हिन्दी के अतिरिक्त हिन्दवी अफिानी हिन्दुस्तानी देना उर्दू आदि का भी प्रयोग होता है। यह आवश्यक है कि हम इन शब्दों से समझें।

हिन्दी—हिमाचल और हिमपात के बीच की भूमि में वास्तव में खीरसेनी अपभ्रंश का प्रचार (१० ई.—१० ई.) हुआ था। यह बोलचाल की खीरसेनी अपभ्रंश ही वास्तव में हिन्दी में परिणत हुई। इन पर पंजाबी का भी प्रभाव है और जैसा कि हम ऊपर कह चुके हैं यह हिन्दू और मुसलमानों का समान रूप से विचर है।

हिन्दवी—कुछ विद्वानों ने अनुमान यह हिन्दी के आगम के हिन्दुओं द्वारा व्यवहृत बोली की जिसमें अरबी फारसी के शब्दों का समावेश था। परन्तु जब पठनबोली गाने में गिरा जा दिया है कि वास्तव में भी हिन्दी की तरह हिन्दी के लिए एवं लिखित हिन्दुस्तानी की भाषा की जिसमें इताली गाने बेनगी की कहाती की भाषा के समान न तो अरबी-फारसी शब्द हैं न पंजाबी बोली का गुण है और न मराठी की लक्षण समझनी।

जिस समय सस्कृत 'मध्य देश' मे साहित्यिक भाषा का स्थान ले रही थी, उस समय वहाँ के जन-समुदाय की बोली का रूप हमें उपलब्ध नहीं, परन्तु उस समय की मगध अथवा कोसल की बोली का तत्कालीन परिवर्तित रूप हमे बुद्ध भगवान के उपदेशो मे मिलता है जिसका माध्यम पाली थी। यह पाली लोगो की बोलचाल की भाषा एव साहित्यिक भाषा का मिश्रित रूप थी। इसके उदाहरण पहले-पहल अशोक की धर्म-लिपियो में (२५० ई० पू०) पाए जाते हैं। इस काल मे भाषा को अधिकाधिक सरल बनाने का प्रयत्न होता रहा। उदाहरण के लिए अब द्विवचन रूपो और क्रिया-रूपो मे आत्मनेपद का लोप हो गया, चौथी और छठी विभक्ति के रूप एक हो गए, क्रिया के अनेक जटिल रूप लुप्त हो गए तथा सस्कृत ध्वनियो मे से कुछ का जैसे ऐ, औ, ऋ, लृ आदि का लोप हो गया।

लोगो की बोली मे निरन्तर परिवर्तन होता रहा और अशोक की धर्मलिपियो की भाषाए बाद को 'प्राकृत' नाम मे प्रसिद्ध हुई। १ई० से ५००ई० तक के काल को प्राकृत भाषाओं का काल कहा जा सकता है। सस्कृत के साथ-साथ इन प्राकृतो का भी साहित्य मे व्यवहार होने लगा, उदाहरणार्थ सस्कृत नाटको मे इन्हे स्वतन्त्रतापूर्वक स्थान मिलने लगा। इतना ही नहीं, इन प्राकृतो के व्याकरण भी लिखे गए। आज हमे इनका केवल साहित्यिक रूप उपलब्ध है बोलचाल की भाषा से हम परिचित नहीं हैं, फिर भी इतना पता चलता है कि उस समय प्राकृतों के कई भेद थे। पश्चिमी भाषा का मुख्य रूप शौरसेनी प्राकृत था और पूर्वी का मागधी प्राकृत। इन दोनों के बीच की भाषा अर्ध-मागधी प्राकृत कहलाती थी। आज जिस भूखण्ड को महाराष्ट्र कहते हैं, वहाँ महाराष्ट्री प्राकृत बोली जाती थी, इसके अतिरिक्त भारत के पश्चिमोत्तर प्रदेश मे पैंशाची प्राकृत बोली जाती थी। इनके नामो से ही पता चलता है कि ये विभिन्न प्रदेशो की लोक-भाषाए थी जो बाद में साहित्यिक भाषा के पद पर भी प्रतिष्ठित होती रहीं। इनमें सबसे पुरानी सामग्री शौरसेनी मे उपलब्ध होती है, तो सबसे विकसित एव समृद्ध रूप महाराष्ट्री प्राकृत का था।

साहित्य मे प्रयुक्त होने पर ये प्राकृतें व्याकरण के कठिन और अस्वाभाविक नियमो मे बाध दी गयी और उनका विकास रुक गया, पर बोलचाल की भाषाए निरन्तर विकास-मार्ग पर बढ़ती गई। व्याकरणो ने साहित्यिक प्राकृतो की तुलना मे इन बोलचाल की भाषाओ को अपभ्रंश अर्थात् विगड़ी हुई भाषा कहा। अपभ्रंश भाषाओ का काल ५०० ई० से १००० ई० माना जाता है। इस काल मे व्याकरण के नियमो तथा ध्वनियो मे अनेक परिवर्तन हुए—सज्ञा और क्रिया के रूपो की जटिलता और भी कम हो गई। प्रथमा और द्वितीया विभक्ति के रूपो मे निकटता आ गई। क्रिया के रूप कम हो गए—वर्तमान, मामान्य भूत, भविष्य और आज्ञा के रूप ही मुख्यत पाए जाते हैं। इन अपभ्रंशो का विकास विभिन्न प्रदेशो मे बोली जाने वाली प्राकृतो से हुआ—महाराष्ट्री प्राकृत से महाराष्ट्री अपभ्रंश का, शौरसेनी प्राकृत से शौरसेनी अपभ्रंश का, मागधी प्राकृत से मागधी अपभ्रंश का, अर्ध मागधी प्राकृत से अर्ध-मागधी अपभ्रंश का। इनके अतिरिक्त ब्राह्म अपभ्रंश सिन्ध मे बोली जाती थी। सांगश यह है कि जब साहित्यिक प्राकृतें मृत भाषाए हो गई, तो इन अपभ्रंशो का भी भाष्य जागा और इन्हे भी साहित्य मे स्थान मिलने लगा।

१०० ई० तक आते-जाते ये अपभ्रंश भाषाएँ भी साहित्यिक भाषाएँ बन गईं और निम्नवर्द्धता के कारण इन अपभ्रंश भाषाओं से अन्य स्थानीय बोसभाषों की भाषाओं का जन्म हुआ। उदाहरण के लिए छौरसेनी अपभ्रंश है हिन्दी राजस्थानी पंजाबी गुजराती और पहाड़ी भाषाओं का महाराष्ट्रीय अपभ्रंश से वर्तमान मराठी का मागधी अपभ्रंश से बिहारी बंगाली आसामी और उड़िया वगैरह आगधी अपभ्रंश से पूर्वी हिन्दी का तथा आंध्र अपभ्रंश से आधुनिक सिन्धी का जन्म हुआ। लहंदा के लिए वेदव्य अपभ्रंश की कल्पना की गई है।

आज जिसे हम हिन्दी कहते हैं वह छौरसेनी अपभ्रंश का ही विकसित रूप है और इसका जन्म १० ई. माना जा सकता है क्योंकि अपभ्रंशों का व्यवहार चौदहवीं शताब्दी तक साहित्य में होता रहा और वर्तमान भारतीय धर्म भाषाओं का साहित्य में प्रयोग तेरहवीं शताब्दी के आदि से प्रारम्भ हो गया था। किसी भाषा को साहित्यिक बनने में कुछ समय तो लगता ही है। अतः यदि हम कहे कि हिन्दी का जन्म जो छौरसेनी अपभ्रंश के अंतिम रूप से आदिभूत हुई उसकी शताब्दी में हुआ तो अनुचित न होगा।

हिन्दी शब्द किस प्रकार भाषावाची बन गया इसका सम्बन्ध इतिहास है। संस्कृत की सं ध्वनि फारसी में 'ह' में परिवर्तित हो जाती है अतः फारस से आने वाले मुसलमान सिन्धु नदी के तटवर्ती प्रदेश को हिन्द और वहाँ के रहने वालों को हिन्दु कहते थे। परन्तु जब अरब के मुसलमान भारत आए तो उन्होंने सिन्ध प्रदेश के रहने वाले मुसलमानों को हिन्दी कहा जो मुसलमान नहीं थे उनको वे हिन्दु कहते थे। अमीर खुसरो ने हिन्दु तथा हिन्दी का अन्तर बताते हुए स्पष्ट लिखा है—

‘बादशाह ने हिन्दुओं को तो हाथी से कुचलवा वाला किन्तु मुसलमान को हिन्दी से मुरझित रहे।’

आगे चलकर इन मुसलमानों की भाषा का नाम भी हिन्दी पड़ा। बस्तुतः प्रारम्भ में यह बड़ी भाषा थी जिसका हिन्दु तथा भारतीय मुसलमान समान रूप में व्यवहार करते थे। पर जब बीरे-बीरे जङ्ग भाषा अस्तित्व में आई तो मछे-मिछे मुसलमानों की मुख्य भाषा बनी हो गई और सुसिद्धि हिन्दुओं की भाषा के लिए हिन्दी शब्द का प्रयोग होने लगा।

भाषा के धर्म में हिन्दी के अतिरिक्त हिन्दी बहिनी हिन्दुस्तानी रेन्दा जङ्ग आदि का भी प्रयोग होता है। यह आवश्यक है कि हम इसे स्पष्ट रूप से समझ लें।

हिन्दी—हिमालय और विन्ध्याचल के बीच की घुमि में कालक्रम से छौरसेनी अपभ्रंश का प्रकार (५ ई.—१ ई.) हुआ था। यह बोसभाषों की छौरसेनी अपभ्रंश ही कालान्तर में हिन्दी में परिणत हुई। इस पर पंजाबी का भी प्रभाव है और ऐसा कि हम ऊपर कह चुके हैं यह हिन्दु और मुसलमानों का समान रूप से रक्षित है।

हिन्दी—कुछ विद्वानों के अनुसार यह हिन्दी के आसपास के हिन्दुओं द्वारा व्यवहृत बोनी थी जिसमें अरबी फारसी के शब्दों का समावेश था। परन्तु अब चन्द्रबली पाण्डे ने सिद्ध कर दिया है कि बस्तुतः यह भी हिन्दी की तरह हिन्दी के सिद्ध एवं चिह्नित हिन्दु मुसलमानों की भाषा थी जिसमें इसकी रानी केतकी की कहानी की भाषा के समान न तो अरबी-फारसी शब्द हैं, न पंजाबी बोनी का घुट है, और न बस्तुतः की तरह समझानी।

दक्खिनी—दक्खिनी हिन्दी की ही एक शैली है जो दक्षिण के मुसलमान बोलते थे और जिसमें अरबी-फारसी शब्दों की मात्रा बहुत कम रहती थी। सन् १८८६ में प्रकाशित हाव्सन-जाव्सन कोष के अनुसार 'देकनी' हिन्दुस्तान की एक विचित्र बोली है जिसे दक्षिण के मुसलमान बोलते हैं।

हिन्दुस्तानी—समय तथा व्यक्तियों के अनुसार 'हिन्दुस्तानी' की परिभाषा बदलती रही है। हिन्दी की भाँति इस नाम का सूत्रपात भी तुर्क विजेताओं ने किया और इसको सर्वाधिक प्रचलित करने का श्रेय यूरोप के लोगों को है। बाबर के आत्म-चरित तथा हाव्सन जाव्सन के सन् १६१६ ई० के उद्धरणों में हिन्दुस्तानी से स्पष्ट तात्पर्य हिन्दी से है क्योंकि बाबर के युग में तो उर्दू नाम की उत्पत्ति भी नहीं हुई थी। परन्तु १६वीं शताब्दी में 'हिन्दुस्तानी' शब्द उर्दू का वाचक बन गया। "आगरा तथा दिल्ली के आसपास की हिन्दी, फारसी तथा अन्य विदेशी शब्दों के सम्मिश्रण से यह विकसित हुई है। इसका दूसरा नाम उर्दू भी है। मुसलमानी राज्य में यह अन्त-प्रान्तीय व्यवहार की भाषा थी।"^१

आगे चलकर हिन्दुस्तानी की आड़ में उर्दू को इतना बढावा दिया गया और हिन्दी-उर्दू विवाद इतना बढ़ गया कि एक ही भाषा की इन दो शैलियों में समन्वय की संभावना ही न रह गई। वस्तुतः इस सब के पीछे अंग्रेजों की भेदनीति थी जिसके कारण प्रियर्सन जैसे भाषाशास्त्री भी भ्रम में पड़ गये और उन्होंने ग्राउस की बात मानकर हिन्दुस्तानी को गंगा के उपरी दुआबे की मुख्य भाषा स्वीकार किया और उर्दू तथा हिन्दी को इसकी दो शैलियाँ। उनके अनुसार "उर्दू हिन्दुस्तानी की वह शैली है जिसमें फारसी शब्द अधिक मात्रा में प्रयुक्त होते हैं और जो केवल फारसी लिपि में लिखी जा सकती है। इसी प्रकार हिन्दी हिन्दुस्तानी की वह शैली है जिसमें संस्कृत शब्दों का प्राचुर्य रहता है तथा जो केवल देवनागरी लिपि में लिखी जा सकती है।"^२

पर वस्तुस्थिति यह है कि उत्तरी भारत में हिन्दुस्तानी के रूप में कभी कोई ऐसी सर्वमान्य भाषा न थी जिसका हिन्दू-मुसलमान समान रूप से व्यवहार करते थे और जो नागरी अथवा फारसी लिपि में लिखी जाती थी। कैलाश नामक विद्वान का यह मत बिल्कुल ठीक है कि उर्दू का प्रसार तो केवल सरकारी दफ्तरों और नागरिक मुसलमानों तक सीमित था, शेष हिन्दू और मुसलमान हिन्दी भाषा ही बोलते थे। अतः हिन्दी को हिन्दुस्तानी की एक शैली मानना गलत होगा। वस्तुस्थिति ठीक उलटी है अर्थात् हिन्दुस्तानी ही हिन्दी की एक शैली है।

बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में राष्ट्रीयता की लहर उठने पर भारतीय युवकों का ध्यान राष्ट्रभाषा के प्रश्न पर गया और उन्होंने हिन्दी को इस पद पर आसीन किया। पर मुसलमानों को प्रसन्न करने के लिए गांधी जी और कांग्रेस ने पहले हिन्दी-हिन्दुस्तानी और बाद में केवल हिन्दुस्तानी नाम राष्ट्रभाषा के लिए प्रयुक्त किया। कांग्रेस की यह 'हिन्दुस्तानी' हिन्दू-उर्दू दोनों में भिन्न इन दोनों के बीच की सरल शैली थी।

रेरता—रेरता हिन्दी की वह शैली है जिसमें फारसी शब्दों का सम्मिश्रण हो।

१. हाव्सन जाव्सन—पृ० ३७

२. लिंक्विस्टिक सर्वे आफ इन्डिया, वोल्यूम ६, पार्ट १, पृ० ४७

माया सौग रेस्ता तथा उर्दू को एक समझते हैं पर यह समझा भ्रम है। उर्दू की प्रयोग रेस्ता अधिक व्यापक है। उर्दू तो रेस्ता की एक निश्चित सीमा मात्र है जबकि रेस्ता को उर्दू कहना असुय्य होगा।

उर्दू—प्रसिद्ध कोष हाब्सन—आब्सन के पृ ४८८ पर उर्दू के सम्बन्ध में लिखा गया है 'दरबार तथा शिबिर में एक मिश्रित भाषा का आदिमार्ग हुआ जो 'बजाने उर्दू' कहलाई। इसी का संक्षिप्त रूप आगे चलकर उर्दू हुआ।' इस उद्धरण से स्पष्ट है कि उर्दू वास्तव में दरबारी भाषा थी और जनसाधारण से उसका कोई सम्बन्ध न था। इसकी पुष्टि पं. अम्बरबनी पाण्डे ने अपने कई लेखों द्वारा की है। उन्होंने अपनी प्रयोग रेस्ता के आधार पर उर्दू के अर्थ के सम्बन्ध में लिखा 'शाहजहाँगा बाद (हिन्दी) में सुसंवायन लोगों ने एक मत होकर अन्य अनेक भाषाओं से दिन चरम शब्दों को चुना किया और कुछ शब्दों तथा वाक्यों में छेद-छेद करके दूसरी भाषाओं से निम्न एक अलग नई भाषा ईशाद की और उसका नाम उर्दू रख दिया।' अतः पांडे जी के अनुसार उर्दू माल किले के बाबलाही शाहजहाँ तथा उनके दास-पास के अन्य लोगों की बजान थी।

उर्दू की उत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। मुहम्मद इसलामाबाद उसे बजभाषा से निकला मानते हैं। और अम्बरबनी के अनुसार वह बाबरी और लखनौ भाषा है। शाहजहाँ के मतानुसार उर्दू की उत्पत्ति हिन्दी के दासपास नहीं बाह्य में हुई बल्कि पुरानी लड़ी बोली को बिदेसियों ने अपने व्यवहार की भाषा बनाया और इस प्रकार वहाँ की फौजी भाषा उर्दू बनी। प्रियसन बोलचाल की ठेठ हिन्दुस्तानी से साहित्यिक उर्दू की उत्पत्ति मानते हैं पर वैसे हम ऊपर कह चुके हैं यह बोलचाल की हिन्दुस्तानी हिन्दी ही थी। कतिपय भाषाशास्त्रियों के अनुसार लड़ी बोली में फारसी शब्द मिलाकर ही उर्दू बनी। इन मतों में बिबर्टन का मत ही माय है केवल हमें हिन्दुस्तानी की बगल हिन्दी या लड़ी बोली शब्द रखना होगा। साफ यह है कि उर्दू की उत्पत्ति हिन्दी ही हुई है वह हिन्दी की एक सीमा ही है। वह एक बर्ग विशेष की भाषा है जो मितान्त कुजिम बंम से ठेठ हिन्दी या लड़ी बोली में भरबी फारसी शब्दों तथा मुहावरों के मिश्रण से बनाई गई और यह कार्य विन्दी ने ही किया मुमल्ला ने सम्पन्न हुआ। यही कारण है कि इसका नाम 'बजाने-उर्दू-ए-मुमल्ला' रखा गया। वहाँ तक यह प्रश्न है कि उर्दू का प्रयोग भाषा के अर्थ में कब से हुआ डाक्टर बेनी के अनुसार इस अर्थ में इसका प्राचीनतम प्रयोग मसहफी की निम्न शेर में हुआ जिसका रचना काव १५ ई. हुआ गया है।

बुवा रखे जहाँ हमने सुनी है और जो भिरजा की

कहे कित मुह से हम ऐ 'मसहफी' उर्दू हमारी है।

उर्दू हिन्दी का विचार बहुत पुराना है। बिदेसियों ने इसको बढ़ावा दिया और फारसी लिपि भी इसके लिए उत्तरदायी रही है। जब बिदेसियों के चले जाने के बाद और देश भर की एक लिपि होने का आग्रह देख हम इस विचार के समाप्त होने की प्राप्ति कर सकते हैं। उर्दू की सम्बन्ध की दृष्टि अपनाकर हिन्दी की धार प्रसर होना चाहिए और वह यह कार्य नागरी लिपि तथा राष्ट्रीय भाषा बनाया कर सकती है।

हिन्दी की बोलियाँ

- १ हिन्दी का क्षेत्र
- २ ग्रियर्सन का वर्गीकरण
- ३ पूर्वी तथा पश्चिमी हिन्दी का भेद
४. पश्चिमी हिन्दी की बोलियाँ

(क) खड़ी बोली

(ख) वांगरू

(ग) ब्रजभाषा

(घ) कन्नौजी

(ङ) बुन्देली

५. पूर्वी हिन्दी की बोलियाँ

(क) अवधी

(ख) बघेली

(ग) छत्तीसगढ़ी

६. भोजपुरी के सम्बन्ध में मत-भेद

भौगोलिक दृष्टि से हिन्दी का क्षेत्र उत्तर में हिमालय से लेकर दक्षिण में नर्मदा तक है। भाषा-शास्त्र की दृष्टि से इस प्रदेश में बोली जाने वाली सभी बोलियाँ हिन्दी की बोलियाँ कहलाएंगी। डॉ० ग्रियर्सन ने इस समस्त भूभाग को पश्चिमी तथा पूर्वी हिन्दी क्षेत्रों में विभाजित किया है और अपने सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'Linguistic Survey of India' में पश्चिमी हिन्दी के अन्तर्गत—(१) हिन्दुस्तानी (२) वांगरू (३) ब्रजभाषा (४) कन्नौजी तथा (५) बुन्देली को और पूर्वी हिन्दी के अन्तर्गत—(१) अवधी (२) बघेली तथा (३) छत्तीसगढ़ी को समाविष्ट किया है। न केवल भौगोलिक दृष्टि से ही अपितु ऐतिहासिक दृष्टि से भी पूर्वी हिन्दी तथा पश्चिमी हिन्दी में पर्याप्त भेद है। पश्चिमी हिन्दी का सम्बन्ध शौरसेनी अपभ्रंश से है और पूर्वी हिन्दी का अर्धमागधी अपभ्रंश से। यही कारण है कि पश्चिमी तथा पूर्वी हिन्दी में मौलिक अथवा तात्त्विक भेद है।

पूर्वी तथा पश्चिमी हिन्दी में भेद—दोनों में उच्चारण सम्बन्धी अन्तर स्पष्ट दृष्टिगत होता है। (१) पश्चिमी हिन्दी में 'अ' का उच्चारण पूर्वी हिन्दी की अपेक्षा अधिक विवृत है। (२) पश्चिमी हिन्दी की 'ड' और 'ढ' ध्वनियाँ पूर्वी हिन्दी में 'र' तथा 'रुह' में परिणत हो जाती हैं जैसे, पश्चिमी हिन्दी 'तोड़े', पूर्वी हिन्दी 'तोरे' (३)

पश्चिमी हिन्दी का 'र' पूर्वी हिन्दी में 'र' ही जाता है जैसे प० हि० 'रु'—पू० हि० 'रु' । (४) पश्चिमी हिन्दी में शब्द के मध्यग 'ह' का प्रायः भोप हो जाता है किन्तु पूर्वी हिन्दी में यह सम्प्रसार रूप में जाता है। यथा—प० हि० दिया, पू० हि० देहिसि । (५) पश्चिमी हिन्दी में शब्द के आदि में 'य' तथा 'व' जाता है, किन्तु पूर्वी हिन्दी में यह 'ए' तथा 'ओ' में परिवर्तित हो जाता है यथा—प० हि० बाँये एवं पू० हि० एँये ओँये । (६) पश्चिमी हिन्दी में दो स्वर प्रायः एक साथ नहीं आते किन्तु पूर्वी हिन्दी में इस प्रकार का कोई व्यवहार नहीं। यथा पू० हि० घटर, प० हि० घोर । (७) पश्चिमी हिन्दी के धाकारान्त शब्द पूर्वी हिन्दी में धाकारान्त धनका धनकात हो जाते हैं, यथा—प० हि० बड़ा पू० हि० बड़ ।

सर्वनाम सम्बन्धी अन्तर—(१) पश्चिमी हिन्दी के सम्बन्धवाचक सर्वनामों के रूप जो दो पूर्वी हिन्दी में से ले जाते हैं। इसी प्रकार पश्चिमी हिन्दी का प्रत्ययवाचक सर्वनाम तीन पूर्वी हिन्दी में कबल हो जाता है । (२) पश्चिमी हिन्दी का अधिकारवाचक सर्वनाम मेरा पूर्वी हिन्दी में मोर हो जाता है । (३) पश्चिमी हिन्दी का सर्वनाम हम पूर्वी हिन्दी में एकवचन में प्रयुक्त होता है इसके बहुवचन का रूप वहाँ होता है—हम लोग ।

प्रत्ययों का परस्पर सम्बन्धी शब्द—(१) पश्चिमी हिन्दी की सबसे बड़ी विशेषता है 'ने' परस्पर का प्रयोग । इसका पूर्वी हिन्दी में सर्वथा अभाव है। यथा—प० हि० खाने किया—पू० हि० ख किहिसि ।

(२) पश्चिमी हिन्दी में कर्म-कारक तथा सम्प्रदान कारक का परस्पर 'को' पूर्वी हिन्दी में 'का' एवं 'की' हो जाता है ।

(३) पश्चिमी हिन्दी में अधिकरण कारक का परस्पर है 'से' पूर्वी हिन्दी में इसके स्थान पर 'सा' एवं 'सी' प्रयुक्त होते हैं ।

क्रियात्मक सम्बन्धी शब्द—क्रियाकर्मी की दृष्टि से दो पूर्वी हिन्दी पश्चिमी हिन्दी से और भी दूर है ।

(१) 'मैं' के लिये पूर्वी हिन्दी में 'महैऊँ' तथा 'महैऊँ' जाते हैं ।

(२) छतीसगढ़ के रूपों में भी बहुत अन्तर है। यथा—पश्चिमी हिन्दी का 'मैंने भाषा' पूर्वी हिन्दी में 'मारे-ऊँ' हो जाता है ।

(३) मध्यप्रदेश की क्रिया पश्चिमी हिन्दी में 'भाऊ' तो पूर्वी हिन्दी में उसका स्थान लेती है 'माहिऊँ' । इस प्रकार उच्चारण सम्बन्ध तथा परस्पर समी दृष्टियों से पूर्वी हिन्दी तथा पश्चिमी हिन्दी में पर्याप्त भेद है ।

पश्चिमी हिन्दी की प्राचीन बोलियाँ—हम ऊपर बता चुके हैं कि पश्चिमी हिन्दी के आन्तरिक पाँच बोलियाँ जाती हैं—(१) हिन्दुस्तानी या पड़ी बोली (२) बोनर (३) बनगावा (४) कालीमी तथा (५) बुँदेसी । अब हम इनका विस्तृत विवरण प्रस्तुत करते हैं ।

कड़ी बोली—यह पश्चिमी बोलचाल तथा के उत्तरी दोषाव तथा अम्मावा जिले की बोली है । यह रामपुर रियासत मुत्ताबाब विजयीर, मेरठ, मुजफ्फरनगर,

सहारनपुर तथा देहरादून के मैदानी भागों एवं पटियाला रियासत में बोली जाती है। इसकी भौगोलिक स्थिति से स्पष्ट पता चलता है कि यह उस स्थान की भाषा है जहाँ ब्रजभाषा शनैः शनैः पंजाबी में अन्तर्भुक्त हो जाती है।

खड़ीबोली के तद्भव कृदन्तीय रूप, विशेषण तथा सज्ञापद आकारान्त होते हैं। इसमें मूर्धन्य व्यंजन वर्णों का अधिक व्यवहार होता है। मध्य तथा अन्त्य दन्त्य 'न' एवं 'ल' क्रमशः 'ण' तथा 'ल' में परिवर्तित हो जाते हैं जबकि साहित्यिक हिन्दी में 'ल' का अभाव है। बोलचाल की नागरी के 'ड' तथा 'ढ' साहित्यिक हिन्दी में 'ड' और 'ढ' हो जाते हैं। बोलचाल की खड़ी बोली में कर्ता का अनुसर्ग 'ने' या 'नै' है और कर्मकारक तथा सम्प्रदान कारक के अनुसर्ग हैं 'के' 'कू' 'नू'।

मुसलमानी प्रभाव के कारण इसमें अरबी और फारसी के शब्दों का प्रयोग अन्य बोलियों की अपेक्षा अधिक होता है। किन्तु ये प्रायः अर्घतत्सम अथवा तद्भव रूपों में ही प्रयुक्त होते हैं। इस बोली के सुसंस्कृत रूप में ही आज का हिन्दी साहित्य लिखा जाता है। बोलचाल की खड़ी बोली में तो केवल लोक-साहित्य—नौटंकी, रसिये आदि—ही लिखा जाता है।

वागरू—वागर का अर्थ है उच्च एवं शुष्क भूमि। पर आज इसका अर्थ है वह प्रदेश जिसमें करनाल, रोहतक तथा दिल्ली आते हैं। इसीलिए वागरू वह बोली है जो इन प्रदेशों में बोली जाती है। इसके अतिरिक्त यह दक्षिणी-पूर्वी पटियाला, पूर्वी हिसार, नाभा और फ़िद में भी बोली जाती है। एक प्रकार से यह पंजाबी और राजस्थानी मिश्रित खड़ी बोली है। इसके कई स्थानीय नाम भी हैं जैसे जादू, हरियानी आदि।

वागरू में स्वरों का उच्चारण बहुत निश्चित नहीं है यथा—बहुत—बोहत, जबाव—जुवाव। खड़ी बोली की ही भाँति इसमें न तथा ल क्रमशः ण तथा ल में परिवर्तित हो जाते हैं, यथा—अपना—अपणा, काल—काल। ड के बदले इसमें ढ का ही अधिक व्यवहार होता है, यथा—बड़ा—वड़ा।

इसमें अनुसर्गों का प्रयोग भी अनिश्चित है क्योंकि एक ही अनुसर्ग कई कारकों में प्रयुक्त होता है। उदाहरण के लिए, ने-नै अनुसर्ग का प्रयोग केवल कर्तृ में ही नहीं होता, कर्म तथा सम्प्रदान में भी होता है। इसमें सर्वनाम के भी कई विचित्र रूप मिलते हैं जैसे मन्ने (मैं ने), तन्नै (तू ने) आदि। हिन्दी कौन के स्थान पर इसमें कौण, क्या के स्थान पर के या कै तथा अब के स्थान पर अब का प्रयोग पाया जाता है। सहायक क्रिया के वर्तमान काल के रूप हैं—सूँ, साँ आदि, यथा मैं मारूँ सूँ (मैं मारता हूँ)।

ब्रजभाषा—यह ब्रजमण्डल की बोली है। मध्यकाल में साहित्य की प्रमुख भाषा होने के कारण इसका नाम ब्रजभाषा हो गया। विद्युद्ध रूप में यह बोली आज भी मथुरा, आगरा, अलीगढ़ और धौलपुर में बोली जाती है। गुडगाव, भरतपुर, करौली तथा ग्वालियर के पश्चिमोत्तर भाग में इसमें राजस्थानी और बुंदेली की झलक आने लगती है, तो बुलन्दशहर, बदायूँ और नैनीताल की तराई में खड़ी बोली की

भजन करने लगती है। एटा मैनपुरी और बरेली जिलों में इसमें कुछ-कुछ कन्नौजीयन माने जाते हैं। इस प्रकार विभिन्न स्थानों की ब्रजभाषा में अतिशय अन्तर पाया जाता है।

उत्तर भारत की अधिकांश बोलियों में मधुसूक्त भिन्न सुप्त हो गया है परन्तु ब्रजभाषा में यह सब भी मिलता है जो इसकी प्राचीनता का द्योतक है। हिन्दी का या प्रत्यय ब्रजभाषा में भी हो जाता है जैसे घोड़ा—घोड़ी भसा—भसी।

हिन्दी के सर्वनामों से ब्रजभाषा के सर्वनाम पर्याप्त भिन्न हैं। उदाहरण के लिए हिन्दी का 'मैं' ब्रजभाषा में 'हैं' भेरा भेरी मुझे मोहि उसे—बाहि माहि।

सहायक क्रिया के वर्तमान काल के रूप तो प्रायः हिन्दी के ही समान हैं पर भूतकाल के रूपों में पर्याप्त भेद है क्योंकि ब्रज में हिन्दी के 'बा' के स्थान पर 'हुँ' तथा 'हो' का प्रयोग होता है। वर्तमान-कृतन्वीय के कर्तृवाच्य के रूप 'तु' अथवा 'त' प्रत्ययान्त होते हैं, यथा—मारतु या मारत और भूतकाल के कृतन्त का रूप 'यो' प्रत्ययान्त होता है जैसे 'मारयो'।

ब्रजभाषा में भविष्यत्काल के रूप साधारण वर्तमान के रूपों में 'गी जोड़ने से बनते हैं जैसे—मारौगी (मारणा)।

ब्रजभाषा में अनुसर्ग निम्नलिखित हैं—

कर्तृ—मे मैं।

कर्म-सम्प्रदान—तू तू की की के।

करण-अपादान—तौ तू तें ते।

सम्बन्ध—को।

अधिकरण—मे पै और।

कन्नौजी—इस बोली का क्षेत्र ब्रज और अवधी के बीच में है। यह पुराने कन्नौज राज्य की बोली है। वास्तव में यह ब्रजभाषा का ही एक उपरूप है। इसका क्षेत्र फल्गुवाह है। यह उत्तर में हरदोई साहसगढ़पुर तथा पीसीसीत तक और दक्षिण में इटावा तथा कानपुर के पश्चिमी भाग में बोली जाती है। इस का क्षेत्र बहुत विस्तृत नहीं है और सीमाओं पर यह पड़ोस की बोलियों से प्रभावित है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है इसमें तथा ब्रजभाषा में बहुत साम्य है। इसमें ब्रजभाषा का 'घी' प्रत्यय 'घो' हो जाता है। कन्नौजी में तो स्वरों के बीच का 'ह' सुप्त हो जाता है; यथा—कहिहीं > कैहीं। हिन्दी के धाकारान्त पुलिग लक्ष्य विधेयन पर कन्नौजी में धाकारान्त हो जाते हैं यथा—कोटा > ओटो और हस्व व्यञ्जनान्त लक्ष्य धन्व कभी-कभी धाकारान्त ही जाते हैं जैसे—वर > वर। हिन्दी के सक्रिय अथवा उस्मेक-वाचक-सर्वनाम 'वह' तथा 'वह' कन्नौजी में 'बी' तथा 'यह' हो जाते हैं।

कन्नौजी में देना लेना जाना के भूतकालिक रूप होते हैं—बघो बघो बघो। सहायक क्रिया के अतीत के रूप रहों हतों अथवा हो होते हैं।

कन्नौजी में साहित्य का अभाव है और इस क्षेत्र के जयियों ने साहित्य रचना के लिए ब्रज को ही अपनाया है। यद्यपि इसके क्षेत्र में कई प्रसिद्ध कवि हुए हैं पर उन्होंने अपनी कविता ब्रजभाषा में ही लिखी है। स्वयं कन्नौजी में शोकपीठ ही पाए

महारनपुर तथा देहरादून के मैदानी भागों एवं पटियाला रियासत में बोली जाती है। इसकी भौगोलिक स्थिति से स्पष्ट पता चलता है कि यह उम स्थान की भाषा है जहाँ व्रजभाषा शनैः शनैः पंजाबी में अन्तर्भुक्त हो जाती है।

खड़ीबोली के तद्भव कृदन्तीय रूप, विशेषण तथा सज्ञापद आकारान्त होते हैं। इसमें मूर्धन्य व्यंजन वर्णों का अधिक व्यवहार होता है। मध्य तथा अन्त्य दन्त्य 'न' एवं 'ल' क्रमशः 'रा' तथा 'ल' में परिवर्तित हो जाते हैं जबकि साहित्यिक हिन्दी में 'ल' का अभाव है। बोलचाल की नागरी के 'ड' तथा 'ढ' साहित्यिक हिन्दी में 'ड' और 'ढ' हो जाते हैं। बोलचाल की खड़ी बोली में कर्ता का अनुसर्ग 'ने' या 'नै' है और कर्मकारक तथा सम्प्रदान कारक के अनुसर्ग हैं 'के' 'कू' 'तू'।

मुसलमानों के कारण इसमें अरबी और फारसी के शब्दों का प्रयोग अन्य बोलियों की अपेक्षा अधिक होता है। किन्तु ये प्रायः अर्घतत्त्वम अथवा तद्भव रूपों में ही प्रयुक्त होते हैं। इस बोली के सुसंस्कृत रूप में ही आज का हिन्दी साहित्य लिखा जाता है। बोलचाल की खड़ी बोली में तो केवल लोक-साहित्य—नौटंकी, रसिये आदि—ही लिखा जाता है।

वागरू—वागर का अर्थ है उच्च एवं शुष्क भूमि। पर आज इसका अर्थ है वह प्रदेश जिसमें करनाल, रोहतक तथा दिल्ली आते हैं। इसीलिए वागरू वह बोली है जो इन प्रदेशों में बोली जाती है। इसके अतिरिक्त यह दक्षिणी-पूर्वी पटियाला, पूर्वी हिसार, नाभा और फ़िद में भी बोली जाती है। एक प्रकार से यह पंजाबी और राजस्थानी मिश्रित खड़ी बोली है। इसके कई स्थानीय नाम भी हैं जैसे जादू, हरियानी आदि।

वागरू में स्वरों का उच्चारण बहुत निश्चित नहीं है यथा—बहुत - बोहत, जवाव > जुवाव। खड़ी बोली की ही भाँति इसमें न तथा ल क्रमशः ण तथा ल में परिवर्तित हो जाते हैं, यथा—अपना < अपना, काल > काल। ड के बदले इसमें ङ का ही अधिक व्यवहार होता है, यथा—बड़ा > बड़ा।

इसमें अनुसर्गों का प्रयोग भी अनिश्चित है क्योंकि एक ही अनुसर्ग कई कारकों में प्रयुक्त होता है। उदाहरण के लिए, ने-नै अनुसर्ग का प्रयोग केवल कर्तृ में ही नहीं होता, कर्म तथा सम्प्रदान में भी होता है। इसमें सर्वनाम के भी कई विचित्र रूप मिलते हैं जैसे मन्नै (मैं ने), तन्नै (तू ने) आदि। हिन्दी कौन के स्थान पर इसमें कौण, क्या के स्थान पर के या कै तथा अब के स्थान पर इव का प्रयोग पाया जाता है। सहायक क्रिया के वर्तमान काल के रूप हैं—सू, साँ आदि, यथा मैं मारूँ सू (मैं मारता हूँ)।

व्रजभाषा—यह व्रजमण्डल की बोली है। मध्यकाल में साहित्य की प्रमुख भाषा होने के कारण इसका नाम व्रजभाषा हो गया। विशुद्ध रूप में यह बोली आज भी मथुरा, आगरा, अलीगढ़ और धौलपुर में बोली जाती है। गुडगाव, भरतपुर, करौली तथा ग्वालियर के पश्चिमोत्तर भाग में इसमें राजस्थानी और बुंदेली की झलक आने लगती है, तो बुलन्दशहर, बदायूँ और नैनीताल की तराई में खड़ी बोली की

है जैसे—घर मनु मनु आदि ।

(४) प्रबधी म कर्ता कारक के म अनुसंग का अभाव है। कर्म-सम्प्रदान का अनुसंग प्रबधी म का है ही। अधिकरण कारक का अनुसंग यहाँ 'म' है।

(५) सर्वनामों के सम्बन्ध म प्रबधी में धीर भी भिन्नता है। प्रबधी में सम्बन्ध कारक के सबनाम तोर 'मार' हैं।

(६) वर्तमान काल की सहायक क्रिया के रूप पश्चिमी हिन्दी म 'है' पार प्रबधी में धई बाटे हो जाते हैं।

(७) प्रबधी के घटीतकामीन के घटमान के रूप (imperfect participle) में कोई प्रत्यय नहीं मगता।

(८) पश्चिमी हिन्दी के भूतकाल म कोई प्रत्यय नहीं लगता पर प्रबधी में 'हिव' या 'हम्' प्रत्यय लगते हैं यथा—कहिवि कहिम्।

प्रबधी में प्रचुर साहित्य रचना हुई है। प्रेममार्गी सूफी कवियों तुलसीदास आदि ने तो उस अपनी रचनाओं से अमूल्य दिया ही था वर्तमान काल में भी पुनः इसमें साहित्यिक रचना हुई है। धावकल रम काका का नाम प्रबधी कवियों में बड़े आदर के साथ लिया जाता है।

बघेली—बघेली बघेलखड की बोली है। इसका नामकरण बघेले राजपूतों के नाम पर हुआ है। इसका एक नाम रीबाई भी है क्योंकि रीबा बघेलखड का मुख्य स्थान है। इस का जन प्रबधी के दक्षिण में है धीर इसका कन्न रीबा राज्य है। साथ ही यह हमोह बबलपुर मड़ला धीर बालाघाट के जिलों में भी बोली जाती है। नाम यह समझते रहे हैं कि बुन्देली धीर बघेली में कोई अन्तर नहीं है पर वस्तुतः बुन्देली तथा बघेली सर्वथा भिन्न बोलिया हैं। बघेली की कुछ भिन्न बोलियां भी हैं जो पश्चिम तथा दक्षिण में बोली जाती हैं। पश्चिम में इसमें बुन्देली का मिश्रण हुआ है तो दक्षिण में मछली धीर बुन्देली का।

इसकी व्याकरणगत विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) सज्ञा—पश्चिमी हिन्दी—बघेली

बोड़ा —प्याड़

(२) अनुसर्ग—कर्म-सम्प्रदान कारक—का कहा।

करण—अपाधान—छे छे लार।

सम्बन्ध—कर।

अधिकरण—मे।

इसमें कर्ता के अनुसर्ग ने का अभाव है।

(३) विशेषण के रूप स्त्रीलिंग तथा पुल्लिङ्ग में एक रहते हैं।

(४) सर्वनाम—

पश्चिमी हिन्दी बघेली

मैं मैं

तु तू

मेरा मेरा

हिन्दी की बोलियाँ

जाते हैं।

बुन्देली—यह बुन्देलखण्ड की बोली है और शुद्ध रूप में भासी, जालोन, हमीरपुर, ग्वालियर, भोपाल, सागर तथा हुशंगाबाद में बोली जाती है। इसके कई मिश्रित रूप हैं जो दतिया, पन्ना, छिदवाडा, आदि स्थानों पर बोले जाते हैं। मध्यकाल में बुन्देलखण्ड साहित्य का प्रसिद्ध केन्द्र रहा है, किन्तु यहाँ के कवियों ने ब्रजभाषा को ही अपनाया यद्यपि उस पर बुन्देली का प्रभाव भी दृष्टिगत होता है। बुन्देली और ब्रजभाषा में बहुत साम्य है। वस्तुतः ब्रज, कन्नौजी और बुन्देली तीनों एक ही बोली के तीन प्रादेशिक रूप हैं।

बुन्देली में अनेक ऐसे शब्द प्रचलित हैं जिनका हिन्दी में व्यवहार नहीं होता, जैसे—दाई (पितामही), दादू (चाचा), गोदानी (पत्नी), पाहुन (दामाद), गरै (लोटा) आदि।

अ के स्थान पर बुन्देली में कभी-कभी इ का व्यवहार होता है जैसे बरोबर > विरोबर। व्यंजनो में 'ड' का उच्चारण 'र' में परिणत हो जाता है यथा—पडो > परो। आदि स्थित 'य' 'ज' में तथा 'ब' 'व' में परिणत हो जाते हैं, यथा—यह > जो, वह > वो।

पुलिंग शब्दों के अन्त में 'वा' तथा स्त्रीलिंग के अन्त में 'आ' का प्रयोग भी बुन्देली की विशेषता है जैसे—धुरवा, विलइवा आदि। हिन्दी के पुलिंग आकारान्त शब्द बुन्देली में ओकारान्त हो जाते हैं। यथा—घोडा > घोरो। हिन्दी में जहाँ स्त्री प्रत्यय के रूप में 'इन्' प्रत्यय का प्रयोग होता है, वहाँ बुन्देली में 'नी' हो जाता है, जैसे—तेलिन > तेलनी।

अपना की जगह अपनो, मेरा की जगह मेरो, क्या की जगह का, कोई की जगह कोऊ, कुछ की जगह कछू, कितने की जगह कितेक् का प्रयोग भी बुन्देली की विशेषता है।

पूर्वी हिन्दी और उसकी बोलियाँ—पश्चिमी हिन्दी और बिहारी के बीच का क्षेत्र पूर्वी हिन्दी का क्षेत्र है। इसकी उत्पत्ति अर्ध मागधी अपभ्रंश से हुई है। इसके अन्तर्गत अवधी, बघेली और छत्तीसगढ़ी बोलियाँ आती हैं। इन तीनों बोलियों में पूर्ण समता है। बघेली और अवधी में तो बहुत ही कम अन्तर है। यहाँ हम इन तीनों बोलियों का विवरण दे रहे हैं।

अवधी—पूर्वी हिन्दी की सबसे महत्वपूर्ण बोली अवधी है। हरदोई जिले को छोड़ कर शेष अवध में तो यह बोली ही जाती है अवध के बाहर भी फतेहपुर, इलाहाबाद तथा मिर्जापुर के कुछ हिस्सों में भी बोली जाती है। बिहार के मुसलमान भी अवधी बोलते हैं।

अवधी की भाषागत विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—(१) खड़ी बोली के आकारान्त दीर्घ रूप जैसे, घोड़ा अवधी में घोड अथवा घोडवा हो जाते हैं।

(२) सज्ञा तथा विशेषण के लिङ्ग के सम्बन्ध में पश्चिमी हिन्दी में कड़े नियम हैं, अवधी के नियम ढीले हैं।

(३) व्यञ्जनान्त सज्ञा पदों के कर्ता एकवचन के रूपों में अवधी में 'उ' लगता

हिन्दी भाषा पर अन्य भाषाओं का प्रभाव

१. भूमिका
२. शब्द-समूह पर प्रभाव
३. शब्द-रचना पर प्रभाव
४. भक्ति सम्प्रदायी प्रभाव
५. वाक्य-रचना सम्प्रदायी प्रभाव
६. व्यंग्यवाद

भाषा के मुख्यतः तीन ग्रंथ होते हैं—व्यक्ति-समूह, शब्द-समूह और वाक्य। भाषा एकान्त में विकसित होने वाली वस्तु नहीं है उसका निर्माण ही बिचार विनिमय के लिए होता है। फिर जैसे-जैसे सम्प्रदाय का विकास होता जाता है भाषायमय के साधनों के विकास के साथ सम्पर्क और ससर्व के व्यवहार बढ़ते जाते हैं भाषा में भी विकास होता जाता है उसका विश्व विम्यास रूप-आकार बदलता चलता है। वह परिवर्तन या विकास भाषा के सभी अंगों—व्यक्ति, शब्द-समूह एवं वाक्य-रचना पर दृष्टिगत होता है।

हिन्दी भाषा का इतिहास अनेक राजनीतिक और सामाजिक क्रान्तियों एवं उन्नत-पुनर्जात के बीच से गुजरने वाला इतिहास है। उसका भ्रम ही उस समय हुआ जब देश संक्रान्ति-काल से गुजर रहा था जिस भूभाग में वह बोली जाती है वह भी देश का हृदय प्रदेश रहा है जहाँ सर्वांगिक राजनीतिक सामाजिक एवं सांस्कृतिक उन्नत-पुनर्जात हुई है यद्यपि उसमें परिवर्तन होना स्वाभाविक था। विदेशी आक्रान्ताओं की लोभपूर्ण दृष्टि इस उर्वर भूमि के वैभव पर सदा रही उन्होंने इस पर आक्रमण किया और इसकी संस्कृति बर्बाद भाषा धादि को भी प्रभावित किया।

हिन्दी की परम्परा भी अत्यन्त प्राचीन है वह भारत की प्राचीनतम धर्म भाषा संस्कृत की पीढ़ी है। साथ ही हिन्दी भाषा आरम्भ से ही सम्पूर्ण देश के विविध भाषाओं के बीच विनिमय की भाषा रही है। साधु-संतों ने भी उसी को अपनाया और जहाँ भी वे लोग चले करते थे इसी भाषा को अपनाते थे। ऐसी स्थिति में हिन्दी का देश की अन्य भाषाओं—ब्राह्मिक परिवार, द्राव्य परिवार तथा आर्य परिवार

तेरा	त्वार्
वया	वाह्
कोई	कउनी, कोऊ

छत्तीसगढ़ी—इस के लिए दो अन्य नाम भी प्रचलित हैं—लरिया और खल्दाही। यह वस्तुतः छत्तीसगढ़ की भाषा है और इसका क्षेत्र है रायपुर एवं विलामपुर के जिने तथा कांकेर एवं रायगढ़ की गिरामतें। इस बोली में उच्चकोटि का साहित्य नहीं मिलता, केवल कुछ बाजारू किताबें मिलती हैं। इसकी कतिपय व्याकरणगत विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(१) सजा के बहुवचन रूप 'मन' जोड़कर सम्पन्न होते हैं, यथा—मनुख मन (मनुष्य)।

(२) बहुवचन रूप बनाने के लिए कहीं-कहीं अन् प्रत्यय भी जोड़ा जाता है जैसे—बड़ना (बैल) का बड़लन (बैलो)।

(३) सजा के साथ निम्न अनुसर्गों का प्रयोग होता है—

कर्म—सम्प्रदान—का, ला, वर।

करण—अपादान—ले, से।

सम्बन्ध—के।

अधिकरण—माँ।

(४) आकाशान्त विशेषण के रूप स्त्रीलिंग में इकारान्त हो जाते हैं, यथा—छोट-का बाबू, छोट-की नीनी। अन्य विशेषण पदों में लिंग के अनुसार परिवर्तन नहीं होता।

ग्रियर्सन ने भोजपुरी को विहारी भाषा की बोली माना था जिसका सम्बन्ध मागधी अपभ्रंश से है, परन्तु डा० धीरेन्द्र वर्मा ने भोजपुरी को हिन्दी की अन्य बोलियों से पृथक् नहीं माना और उसे हिन्दी की नवी बोली स्वीकार किया। इधर डा० उदयनारायण तिवारी ने पुनः यह प्रमाणित किया है कि भोजपुरी विहारी की ही एक बोली है, न कि हिन्दी की। जहाँ डा० वर्मा विहारी को हिन्दी की ही एक उपभाषा मानते हैं, वहाँ डा० तिवारी उसे मागधी से निःसृत मानकर उसकी बगला से अधिक समीपता दिखाते हैं। चूँकि डा० ग्रियर्सन और डा० तिवारी का मत ही अधिक तर्कसम्मत है, अतः हम भोजपुरी को, अगले ही वह उत्तरप्रदेश में कई स्थानों पर बोली जाती हो, भाषाशास्त्र की दृष्टि से हिन्दी की बोली नहीं मानते और न उसका हिन्दी की अन्य ग्रामीण बोलियों के साथ विवेचन करना ही उचित समझते हैं। हम भी डा० ग्रियर्सन और डा० तिवारी के साथ हिन्दी की आठ ग्रामीण बोलियों स्वीकार करते हैं।

शब्दों की संख्या बढ़ती जायेगी। फिर भी हिन्दी में निम्न शब्द इन भाषाओं से ग्रहण किये हैं—

- (I) गुजराती से—हड़ताल, गरबा।
- (II) बंगला से—उपग्रास, पत्थ कबिराज।
- (III) मराठी से—पटेल, जानू, भादि।
- (IV) पंजाबी से—सिक्क, भादि।

(V) धनार्थ भारतीय भाषाओं से ग्रहीत शब्द—हिन्दी शब्द-समूह का तीसरा वर्ग उन शब्दों का है जो हिन्दी में धनार्थ भारतीय भाषाओं—ड्राविड परिवार और आर्य परिवार की मुन्डा कोल भादि भाषाओं से लिये गये हैं।

(1) ड्राविड परिवार से लिये शब्द—मीर, पट्टन, पत्सी, घटवी, पिल्ला, नील, भादि। मूर्खत्व, बर्णों से युक्त कुछ शब्द यदि सीधे ड्राविड भाषाओं से नहीं आये तो भी उन पर इन भाषाओं का प्रभाव अवश्य है क्योंकि मूर्खत्व, बर्ण, ड्राविड भाषाओं की ही विशेषता है।

(2) कोल, मुन्डा भादि भाषाओं से लिये गये शब्द हैं—कोड़ी, कोयल, कमिम, भादि।

(घ) विदेशी भाषाओं के शब्द—यद्यपि हमें भारत विद्येयत हिन्दी भाषी प्रदेश विदेशी साधन में रहा है, अतः विदेशी भाषाओं का उस पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही है। इन शब्दों को हम दो मुख्य वर्गों में रख सकते हैं—(१) विदेशी संस्कारों, धर्म, भादि से सम्बन्धित शब्द (२) विदेशी सभ्यता और संस्कृति के प्रकार और वहाँ भाई, नई-नई वस्तुओं के नाम।

राजनीतिक परिस्थितियों ने हिन्दी भाषा को पर्याप्त प्रभावित किया। विदेशी भाषावाहियों ने साम्राज्य-विस्तार के साथ-साथ अपनी भाषा के प्रकार और प्रसार का भी प्रयत्न किया। जिन विदेशी भाषाओं का सर्वाधिक प्रभाव हिन्दी शब्द-समूह पर पड़ा है वह एक और मुसलमानी भाषाएँ—फ़ारसी, अरबी, तुर्की और पस्तो तथा दूसरी और यूरोपीय भाषा—अंग्रेजी, फ्रांसीसी, पुर्तगाली और इत। फ़ारसी से हमने अफ़सोस, सिरफ़ार, दरबार जैसे शब्द लिये तो अरबी से अमीर, बुनिया, बीजत, भादि। तुर्की ने हमारी भाषा को कुली, बाबूनी, यलीबा, धाका, जैसी जाकु जैसे शब्द दिये तो पस्तो से हमने पठान, रोहिन्ता, भादि शब्द लिये।

यूरोपीय भाषाओं में अंग्रेजी का प्रभाव सर्वाधिक रहा है। इसीलिये हिन्दी में अनेक अंग्रेजी शब्द तो ज्यों के त्यों अपना कुछ उच्चारण की सुविधा के कारण रख दल कर आ गये हैं। इन्हें स्पष्ट ठिकठ ऐसे ही शब्द हैं। अंग्रेजी के बाद दूसरी साम्राज्यवादी और उपनिवेशवादी शक्ति जिसने भारत पर सासन किया फ्रांसीसी थी। अतः फ्रांसीसी भाषा के शब्द कारदुस, कृपल, भादि हिन्दी में ग्रहण किए। पुर्तगालियों के उपनिवेश भी दक्षिण भारत में थोड़े समय पूर्व तक विद्यमान थे। उन्होंने अपनी संस्कृति के साथ-साथ अपनी भाषा का भी प्रचार किया जिसके फलस्वरूप हिन्दी में आज अनेक पुर्तगाली शब्द जैसे नीलाम, असमारी, कमीज, गोशम

की भाषाओं से प्रभावित होना स्वाभाविक था। विदेशी शासकों और उनकी भाषाओं—मुसलमानी तथा यूरोपीय ने भी उसे प्रभावित किया है।

सुविधा के लिए हम हिन्दी पर पड़े हुए अन्य भाषाओं के प्रभावों को चार अंगों में बांट सकते हैं—शब्द-समूह, शब्द-रचना, ध्वनि-समूह एवं वाक्य-रचना।

शब्द-समूह सम्बन्धी प्रभाव—हिन्दी शब्द-समूह पर दृष्टिपात करने से ज्ञात होता है कि उसमें चार प्रकार के शब्द पाये जाते हैं—(१) प्राचीन भारतीय आर्य-भाषा संस्कृत के शब्द, (२) आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं के शब्द, (३) भारत के ही द्राविड, आग्नेय परिवार की भाषाओं के शब्द, (४) विदेशी भाषाओं के शब्द।

(क) प्राचीन भारतीय आर्य-भाषा संस्कृत के शब्द हिन्दी में कुछ शब्द संस्कृत से ज्यों के त्यों ग्रहण कर लिये गये हैं। इन्हें हम तत्सम शब्द कहते हैं।

(१) तत्सम—साहित्यिक हिन्दी में तत्सम शब्दों की संख्या सदा से अधिक रही है। आधुनिक साहित्यिक भाषा में तो यह और भी बढ़ गई है। इसका कारण कुछ तो यह है कि हमें नये-नये शब्दों की आवश्यकता पड़ती है, तो हम सीधे संस्कृत में उधार ले लेते हैं (कभी ज्यों के त्यों, तो कभी कुछ परिवर्तन कर) और कुछ विद्वत्ता प्रकट करने के लिए भी संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग करते हैं। तत्सम शब्दों के कतिपय उदाहरण हैं—ऋषि, आज्ञा, पुत्र, देव, सुर, असुर, पात्र, वृक्ष।

(२) तद्भव शब्द—हिन्दी शब्द-समूह में सबसे अधिक संख्या उन शब्दों की है जो प्राचीन आर्य-भाषाओं से मध्यकालीन भाषाओं में होते हुए चले आ रहे हैं। इन्हें तद्भव शब्द कहा जाता है। इनमें से अधिकांश का सम्बन्ध संस्कृत से जोड़ा जा सकता है। कुछ शब्द ऐसे भी हैं जिनका सम्बन्ध संस्कृत से नहीं जुड़ता, कदाचित् उनका उद्गम प्राचीन भारतीय आर्य-भाषा के ऐसे शब्दों से हुआ है जिनका प्रयोग साहित्यिक संस्कृत में न होता था। ये शब्द प्रायः मध्यकालीन भारतीय आर्य-भाषाओं में होकर हिन्दी में आए हैं। जन-बोलियों में ये शब्द अधिक पाये जाते हैं, साहित्यिक हिन्दी में कम। पर वस्तुतः ये ही असली हिन्दी शब्द हैं। कुछ उदाहरण हैं—आग, बच्चा, कन्हैया।

(३) अर्ध-तत्सम शब्द—जो संस्कृत शब्द आधुनिक काल में विकृत हुए हैं, उन्हें अर्ध-तत्सम शब्द कहते हैं। ये शब्द संस्कृत शब्दों से बिगाड़ कर अभी बनाए गए हैं—जैसे किशन, किरपा, अग्नि, वच्छ आदि।

(४) तत्समाभास—वे शब्द जो लगते तत्सम जैसे हैं, पर वस्तुतः तत्सम होते नहीं, तत्समाभास शब्द कहलाते हैं। जैसे, शप, प्रण, अभिलाषा आदि।

(५) तद्भवाभास—वे शब्द जो लगते तद्भव जैसे हैं, पर वस्तुतः जो तद्भव नहीं होते, तद्भवाभास शब्द कहलाते हैं जैसे मौसा।

(ख) आधुनिक भारतीय भाषाओं से ग्रहीत शब्द—आधुनिक भारतीय आर्य-भाषाओं—पंजाबी, बंगाली, गुजराती, मराठी आदि से आये हुए हिन्दी शब्दों की संख्या बहुत कम है, पर जैसे-जैसे हिन्दी का सम्पर्क इन भाषाओं से बढ़ रहा है और राष्ट्र-भाषा होने के नाते आदान-प्रदान की प्रवृत्ति पर बल दिया जा रहा है, ऐसे

अंग्रजी भाषा के अनेक शब्द अब तक उच्चारित नहीं हो सकते थे जब तक कि हम अपनी ध्वनियों में कुछ परिवर्तन न करते विशेष रूप से स्वर ध्वनियों में। इसीलिए अंग्रजी शब्दों का कुछ उच्चारण करने के प्रयत्न में हमने अनेक अंग्रजी ध्वनियों अपना ली हैं जो मिम्नलिखित लिपि-चिह्नों द्वारा व्यक्त की जाती हैं—

अँ अॉँ एँ श्री ऐ औ ।

सारंश यह है कि हिन्दी ध्वनि-समूह पर यूरोपीय और मुसलमानी दोनों भाषाओं के सम्पर्क के कारण प्रभाव पड़ा है।

यद्यपि भाषा को कुछ रखने के प्रयत्न में हिन्दी बालों न धारम्भ से ही इस बात की चेष्टा की है कि रूप रचना और वाक्य-विन्यास हिन्दी की प्रकृति के अनुकूल हो उसकी मूल प्रकृति के विरुद्ध न हो तथापि यद्यपि अंग्रजी प्रभाव से हम पूर्णतः प्रभूत नहीं रह सके हैं। उदाहरण के लिए भारतेन्दु युग के गद्य में हमें उर्दू कारकी की वाक्य रचना का प्रभाव दृष्टिगत होता है जैसे 'रानी केतकी की कहानी' के उदाहरण में—

सिर झुकाकर नाक रगड़ता हुआ उस अपने बनाने वाले के सामने। कुम्हट कियाओं और बिजोतों का प्रयोग तथा तुकमय वाक्यों का प्रयोग भी उर्दू के प्रभाव का संकेत है। इन्हें हम हाथ जोड़ने उभर बहु हाथ छोड़ेंगे।

आधुनिक काल में भी भाषण को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए उर्दू वा अंग्रजी की वाक्य रचना का सहारा लिया जाता है और किया कर्ता के बाद तथा कर्म के पूर्व रखी जाती है। बीसवीं शताब्दी के धारम्भ में भारतीय चिन्तक और लेखक अंग्रजी से इतने अधिक प्रभावित थे कि वे सोचते अंग्रजी में वे भले ही लिखते अपनी भाषा में हो। इसका परिणाम यह हुआ कि उनकी वाक्य रचना पर प्रभाव पड़ा। यही कारण है कि जवाहरलाल नेहरू के भाषणों में भी नहीं समझे लेखों में भी वाक्य रचना अंग्रजी रूप की है। मर्ने-वाक्यों (Paranthesis) का प्रयोग अंग्रजी के प्रभाव से ही हिन्दी में हुआ है।

कोई भी भाषा बिसुद्ध नहीं होती। उसमें सम्पर्क के कारण अन्य भाषाओं के उच्च ध्वनि उच्च-रूप और वाक्य विन्यास का प्रभाव आना स्वाभाविक ही है क्योंकि बिना इस सबके भाषा का विकास हो ही नहीं सकता। हमें ध्यान देना यह रहना है कि विदेशी प्रभाव हमारी भाषा की मूल प्रकृति पर आघात न करे और हमारी भाषा को दूषित न करे। इसलिये विज्ञान विदेशी प्रभावों के अपनी भाषा में बिलीनीकरण पर अधिक बल देते हैं। हर्ष का विषय है कि हिन्दी ने इस बिलीनीकरण पर पर्याप्त ध्यान दिया है और हर क्षेत्र में बहु प्रभावस्वरूप प्रभाव या विदेशीय के प्रति एक से मुक्त रह गयी है। उदाहरण के लिए हम विदेशी शब्दों का बहुत बचन अपने नियमोंके अनुसार बनाते हैं—ट्रिपल का ट्रिपल या ट्रिपल करते हैं—ट्रिपल नहीं बनाते।

कप्तान, गोभी आदि दृष्टिगत होते हैं। डच भाषा ने हिन्दी को अधिक प्रभावित नहीं किया तथापि दो-एक शब्द हिन्दी में डच भाषा से भी आ गये हैं जैसे—तुरूप, ब (गाड़ी का)।

शब्द-रचना सम्बन्धी प्रभाव—हिन्दी ने अन्य भाषाओं से शब्द ही ज्यों-ज्यों या कुछ उच्चारण बदलकर नहीं लिए, उसकी शब्द-रचना पर भी विदेशी प्रभाव देखा जा सकता है। हमने विदेशी प्रत्ययों और उपसर्गों की सहायता से शब्द गढ़े हैं जिन विदेशी प्रत्ययों का प्रयोग हिन्दी वालों ने किया है, उनमें से प्रमुख हैं—

१ आना—सालाना । २ खाना—छापाखाना, दवाखाना, डाकखाना
३ खोर—घूसखोर, चुगलखोर । ४ गर—कारीगर, जादूगर, सौदागर । ५ गिरी—बाबूगिरी, कुलीगिरी । ६ चा—बगीचा, गलीचा । ७ ची—तबलची, मसालची
८ दान—कलमदान, पीकदान, घूपदान । ९ दार—ईमानदार, इज्जतदार, जमींदार
१० नवीस—अर्जीनवीस । ११ बन्द—कमरबन्द, बिस्तरबन्द । १२ बाज—घोड़े बाज, कबूतरबाज । १३ वान—कोचवान, गाड़ीवान । १४ डम—गुरुडम ।

इसी प्रकार विदेशी उपसर्गों की सहायता से भी हिन्दी में नए शब्द बनाये गये हैं—

१ कम—कमउम्र । २ खुस—खुस्बू खुसूदिल । ३ गैर—गैरहाजिर
४ दर—दरअसल । ५ ना—नापसन्द । ६ ला—लापता, लावारिस । ७ फी—फी-आदमी, फी-मकान । ८ वद्—बदनाम, बदजात, बदचलन । ९ वे—वे बुनियाद बेघडक । १० हर—हर-रोज, हरवार । ११ हेड—हेड-पण्डित, हेड-मास्टर
१२ हाफ—हाफ-कमीज, हाफ-पेंट १३ सब—सब-डिप्टी, सब-रजिस्ट्रार ।

विदेशी उपसर्ग और प्रत्ययों से बने शब्दों का व्यवहार बोलचाल की भाषा में ही अधिक पाया जाता है, लिखित साहित्यिक हिन्दी में नहीं।

ध्वनि सम्बन्धी प्रभाव—विदेशी शब्द-समूह तथा शब्द-रचना के अतिरिक्त विदेशी ध्वनियों ने भी हिन्दी में स्थान पा लिया है हिन्दी और संस्कृत दोनों की लिपि देवनागरी है, अतः प्रायः जो स्वर तथा व्यञ्जन संस्कृत में थे, वे ही हिन्दी में पाये जाते हैं। तथापि समय की गति और उच्चारण सम्बन्धी अकुशलता या त्रुटि के कारण आज संस्कृत के कतिपय स्वर और व्यञ्जन हिन्दी में नहीं बोले जाते (लिखित रूप में यद्यपि वे आज भी पाये जाते हैं) उदाहरण के लिए, संस्कृत की निम्न ध्वनियाँ—ऋ, ॠ, लृ, लृ, समाप्त हो गई हैं या उनका उच्चारण बदल गया है। ऋ की अधिकतर लोग 'रि' की तरह बोलते हैं। 'प' का उच्चारण भी मूर्धन्य नहीं रह गया है उसे हम 'श' की तरह ही बोलते हैं। ऐ और औ का उच्चारण भी आज बदल गया है। ये ध्वनियाँ लिखित रूप में ही पाई जाती हैं।

जिस प्रकार अरबी, फारसी आदि मुसलमानी भाषाओं ने हिन्दी शब्द-समूह को प्रभावित किया, उसी प्रकार ध्वनि-समूह को भी। मुसलमानी सम्पर्क के कारण ही हिन्दी में 'क' 'ख' 'ग' 'ज' 'फ' आदि ध्वनियाँ प्रचलित हैं।

वर्ष-गाँठ शब्द भी इसी परम्परा की ओर संकेत करता है। इस मूल लिपि के उदाहरण अफ्रीका के टैपानिका प्रदेश में तथा चीन और तिब्बत में मिले हैं।

(३) प्रतीकात्मक लिपि का प्रचार भी प्राचीन दिखाई देता है। तिब्बती-चीनी सीमा पर पूर्वी के बच्चे का कलेजा उसकी पर्वतों के तीन टुकड़े तथा एक पिर्ब साल कापज में सपेटकर भेजने का धर्म है मुख के लिए तैयार हो जाओ। गाँव का नाम या हरी भंडी दिखसाना मुखमें सफेद भंडा पहनाना स्फाउटों का भंडी की सहायता से बातचीत करना आदि इसी लिपि की ओर संकेत करते हैं। विवाह या उत्सव के अवसर पर हस्वी-मुपारी या मुड़ भेजना इसी लिपि का सूचक है।

(४) चित्रलिपि में तो चित्र केवल वस्तुओं को व्यक्त करते थे किन्तु प्रायः चलकर भाव-लिपि में चित्रों द्वारा मानव स्त्रुल वस्तुओं के साथ-साथ भावों को भी व्यक्त करने लगा। अमरीका में इस भाव-लिपि द्वारा सिखा एक पद मिला है जो एक Red Indian सरबार ने संयुक्त राष्ट्र अमरीका के प्रेसीडेंट के पास भेजा था। चीन जापान उत्तरी अमरीका पश्चिमी अफ्रीका आदि में भी इस भावमूलक लिपि के उदाहरण मिले हैं। आधुनिक कार्टून या व्यंग्य चित्र इसी भावमूलक लिपि की ओर संकेत करते हैं। भाव-लिपि में चित्र वस्तुओं के प्रतिनिधि नहीं होते अपितु उन वस्तुओं से सम्बन्धित भावों के चोत्क होते हैं।

(५) इस लिपि के अन्तर्गत कुछ चिन्ह विचारमूलक तथा भावमूलक होते हैं और कुछ ध्वनिमूलक। इस तरह दोनों प्रकार की लिपियोंका इसमें समानमूलक उपयोग होता है। आधुनिक चीनी लिपि ऐसी ही भावमूलक ध्वनि-लिपि है। मैसोपोटामिया मिस्र हिब्रू और सिंधु वादी की लिपि भावमूलक ध्वनि लिपि मानी जाती है।

(६) चित्रलिपि या भावमूलक लिपि में तो चिन्ह किसी वस्तु या भाव को प्रकट करते हैं उसका उस वस्तु या भाव के नाम से कोई सम्बन्ध नहीं होता। परन्तु इसके विरुद्ध ध्वनि मूलक लिपि में चिन्ह किसी वस्तु या भाव को प्रकट न करके ध्वनि को प्रकट करते हैं और उन ध्वनियों के आधार पर ही किसी वस्तु या भाव का नाम लिखा जाता है। बेबनापरी प्यरबी रोमन आदि लिपियाँ ध्वनिमूलक हैं। यह ध्वनिमूलक लिपि दो प्रकार की है १ अक्षरात्मक २ वर्णात्मक। नागरी लिपि अक्षरात्मक है इसमें क चिन्ह के अन्तर्गत क + ष—दो वर्ण मिले हैं परन्तु इसके विरुद्ध रोमन लिपि वर्णात्मक है। जैसे k से केवल क है अक्षरात्मक लिपि सामान्यतया प्रयोग की दृष्टि से तो ठीक है परन्तु भाषा विज्ञान में जब हम ध्वनि का विवरण करते हैं तो अक्षरात्मक लिपि की अपेक्षा वर्णात्मक लिपि अधिक सफल दिखाई देती है। जैसे हिन्दी का 'कल' शब्द में तो नागरी लिपि में लिखने पर यह ठीक-ठीक पता नहीं चलता कि उसमें कितने वर्ण हैं। नागरी लिपि में केवल दो ध्वनियाँ दिखाई देती हैं। लेकिन जब रोमन लिपि में लिखें kakash इसमें साफ दिखाई देता है कि यहाँ पाँच ध्वनियाँ हैं।

वर्णात्मक लिपि विकास की अन्तिम सीढ़ी है और चित्रलिपि प्रथम प्रपञ्च यह कह सकते हैं कि लिपि के विकास क्रम में चित्रलिपि प्रथम अवस्था की चोत्क है और वर्णा मूल ध्वनि मूलक लिपि अन्तिम अवस्था की। सधार की सम्पूर्ण लिपियाँ

: ४८ :

देवनागरी लिपि

१. लिपि का इतिहास और उसके भेद

२. भारत में लिपि का इतिहास

(क) ख रोष्ठी लिपि

(ख) ब्राह्मी लिपि

(ग) नागरी लिपि

३. नागरी लिपि में सुधारों का इतिहास

भाषा की उत्पत्ति के समान लिपि की उत्पत्ति के बारे में भी प्राचीन धार्मिक लोगो में यही विचार फैला हुआ था कि ईश्वर या किसी देवता ने लिपि का निर्माण किया। इसी आधार पर भारतीय पण्डित लोग ब्राह्मी लिपि को ब्रह्मा की बनाई हुई मानते हैं। मिथ्री लोग अपने देवता थाथ (thath) या Jsis को लिपि का बनाने वाला मानते हैं। बेबीलोनियाँ के लोग Nebo को जुलू मोसेज mozes को यूनानी लोग Hermes (हरमैस) आदि को लिपि निर्माता मानते हैं, किन्तु ये विचार अन्ध-विश्वास पर निर्भर हैं। तथ्य यह है कि मनुष्य ने अपनी आवश्यकता के अनुसार लिपि को जन्म दिया है।

विद्वानों ने लिपि के बारे में जो अनुसन्धान किया है, उससे पता चलता है कि दस हजार ई पू और चार हजार ई पू के मध्यकाल में लिपि का प्रारम्भिक विकास हुआ होगा। लिपि के विकास-क्रम में आने वाली जो विभिन्न लिपियाँ अभी तक प्राप्त हुई हैं, उनके निम्न प्रकार हैं—(१) चित्र लिपि (२) सूत्र लिपि (३) प्रतीकात्मक लिपि (४) भाव मूलक लिपि (५) भाव ध्वनि मूलक लिपि (६) ध्वनि मूलक लिपि।

(१) लिपि का मूलप्रथम रूप चित्रों के रूप में मिलता है। उत्तर-पाषाणकाल में गुहा मानव ने कन्दराओं की दीवारों पर या अन्य वस्तुओं पर जन्तु, वनस्पति, मानव शरीर, ज्यामित की शकल आदि के टेढ़े-मेढ़े चित्र बनाए थे। ऐसे प्राचीन चित्र दक्षिणी फ्रांस स्पेन, यूनान इटली, माइवेरिया, मिथ्र, आस्ट्रेलिया आदि अनेक देशों में मिले हैं।

(२) जब मानव का कार्य चित्र-लिपि में न चला तो उसने सूत्र-लिपि का प्रयोग किया होगा। यह सूत्र लिपि भी बड़ी प्राचीन है। प्राचीन काल में बात को याद रखने के लिए किमी सूत्र, रस्सी या पेड़ों की छाल आदि में गाँठ लगा दी जाती थी। आज भी लोग किमी बात को याद रखने के लिए रस्साल में गाँठ लगा लेते हैं।

लिपि नहीं निकली। स्वयं इसका भी तीसरी शताब्दी के बाद पठन हो गया।

(५) सरोष्ठी के धमरों की बनाकट 'भारमेहक' लिपि से मिलती है। अठ इसकी उत्पत्ति भारतीय न मागकर सैमेटिक लिपि से मानना ही उचित होगा। अथि के अथि यही कहा जा सकता है कि सम्भवतः भारत में जाने के बाद इस लिपि की न नियो को देखकर किसी भारतीय धाधार्म ने इसमें सुधार किया ही और उसी के नाम पर उसका नाम सरोष्ठी पड़ गया हो पर निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता।

ब्राह्मी लिपि के नाम और उसकी उत्पत्ति स्रोत धाधि के सम्बन्ध में भी पर्याप्त विचार रहा है। कुछ लोग उसकी पुरनता और वैज्ञानिकता के कारण उसका नाम ब्राह्मी समझते हैं।

कुछ लोगो का मत है कि ससार की धम्य वस्तुधो के समान ब्रह्मा ने इसका निर्माण किया होगा। अतः यह ब्राह्मी कहलाई। इसकी उत्पत्ति के सम्बन्ध में भी धनेक मत रहे हैं—

(१) ढॉष विद्वान कुपेरी इसे चीनी लिपि से उद्भूत मानते हैं पर इन दोनों लिपियो के बिह्न परपर इतने भिन्न हैं कि यह मत उचित प्रतीत नहीं होता।

(२) सेमार्ट विस्मन धाधि विद्वानों के अनुसार ब्राह्मी की उत्पत्ति सिकन्दर के धाक्रमण के समय यूनानी लिपि से हुई। यह मत धर्बैज्ञानिक है, क्योंकि सिकन्दर के धाक्रमण या मौर्य युग धर्भात ३२५ ईस्वी पूर्व से बहुत पहले इसका प्रचार हो चुका था।

(३) बूल्हर, डिर्नर तथा वीबर (Webber) धाधि विद्वानो का अनुमान है कि ब्राह्मी लिपि का निर्माण सैमेटिक लिपि बिधोपकर फोनीशियन लिपि से हुआ होगा। बूल्हर के अनुसार ब्राह्मी के २९ अक्षर उत्तरी नामी से कुछ फोनीशियन से १ अक्षर मीसोपोटामिया की लिपि से और २ अक्षर धर्माईक लिपि से लिये गये थे। बूल्हर का मत निम्न कारणो से स्वीकार नहीं किया जा सकता—

(१) जिस काल में इस धर्भाव की सम्भावना की गई है उस काल में भार तीयो तथा फोनीशियनी का सम्पर्क नहीं था।

(२) फोनीशियनी और ब्राह्मी के केवल एक अक्षर में समानता मिलती है। ब्राह्मी का 'ब' फोनीशियन के 'गिमेल' से मिलता है।

धोप धाधरों में जो समानता दिखाने का प्रयास किया है वह धाधकी प्राधा धाम से धर्पित नहीं है। बूल्हर का यह कथन कि ब्राह्मी लिपि सैमेटिक लिपियों के समान दाध से दाध भिन्नी जाती थी गलत है। क्योंकि जो कुछ उदाहरण इस प्रकार के मिलते हैं वे या तो प्रयोग मात्र हैं धाधना सिक्को पर ठण्ठे की वसती के कारण उत्पन्न होते हैं। बूल्हर का यह कथन भी कि भारत में ईसा से पाचवी शताब्दी पूर्व ब्राह्मी लिपि नहीं थी गलत सिद्ध हो चुका है। अतः ब्राह्मी को सैमेटिक लिपि से उत्पन्न मानना अनुचित होगा।

पारचार्य विद्वान नासन्न न वनिषम पमीट तथा भारतीय विद्वान हीराधन्व

दो प्रधान वर्गों में बाँटी गई हैं। १. जिनमें अक्षर या वर्ण नहीं हैं जैसे चीनी या हिट्टा-इट लिपि। २. जिनमें अक्षर या वर्ण हैं जैसे नागरी, रोमन लिपि। भारतीय लिपियों का अध्ययन करने पर पता चलता है कि यहाँ सबसे पहले सिंधु घाटी की द्राविड लिपि का विकास हुआ था। कुछ लोग सिंधु घाटी की लिपि को सुमेरी लिपि से निकला हुआ बतलाते हैं। इस सिंधु घाटी की लिपि के अतिरिक्त भारत के शिलालेख और सिक्कों पर जो प्राचीन लिपियाँ मिली हैं, उन्हें दो नामों से पुकारा गया है—ब्राह्मी और खरोष्ठी। जैन ग्रन्थों में बम्भी, खरोट्टी, पोलिंदी आदि अष्टारह लिपियों का उल्लेख मिलता है। बौद्ध ग्रन्थों में से, ललित बिस्तर में ब्राह्मी, खरोष्ठी पुष्करसारी अगलिपि, बगालिपि आदि चौसठ लिपियों का उल्लेख मिलता है। किन्तु ओभा जी का मत है कि इनमें से अधिकतर नाम कल्पित हैं। केवल ब्राह्मी और खरोष्ठी इन दो लिपियों का ही अभी तक पता लगा है। जिस तरह ब्राह्मी लिपि का सम्बन्ध ब्रह्मा से जोड़ा जाता है, उसी तरह खरोष्ठी के बारे में प्रजुनलेस्की आदि विद्वानों का मत है कि इस लिपि को गदहे की खाल पर लिखे जाने के कारण कही खरपृष्ठी और ईरानी में खरपोस्त आदि नाम दिये गये हैं। डा० राजबलि पांडे के मत से इस लिपि के अधिकतर अक्षर गदहे के ओठों की तरह वेढे होते हैं अतएव यह नाम पड़ा होगा। डा० चटर्जी ने हिब्रू भाषा के खरोशेथ का संस्कृत रूप खरोष्ठी माना है। हिब्रू में खरोशेथ का अर्थ लिखावट होता है।

ब्राह्मी लिपि के प्राचीनतम नमूने पाँचवी सदी ई पू के मिलते हैं। ३५० ई० के बाद इस लिपि की दो शैलियाँ प्रचलित हुईं। १ उत्तरी शैली २ दक्षिणी शैली। चीनी, विश्वकोष 'यूअन चुलिन' इसे भारतीय आचार्य खरोष्ठी द्वारा आविष्कृत बताता है। इन सब मतों में 'खरोशेथ' से इसकी व्युत्पत्ति अधिक सम्भव जान पड़ती है।

खरोष्ठी का प्रचार केवल पश्चिमोत्तर भारत में था। यद्यपि १७५ ई० पू० से २०० ई० के बीच के सिक्कों पर खरोष्ठी के बहुत से नमूने मिले हैं तथापि जब से शाहवाजगढ़ी के पढीस में प्रस्तर पर लिखित अशोक के शिलालेख का अनुवाद खरोष्ठी में उपलब्ध हुआ है, तब से इस लिपि का महत्त्व बढ़ गया है।

सामी लिपि की भाँति ही खरोष्ठी लिपि भी दोषपूर्ण है। इसमें स्वरों की अव्यवस्था तथा दीर्घ स्वरों का अभाव है। इसमें स्वर व्यञ्जनो पर ही आश्रित रहते हैं तथा ये स्वर भी ह्रस्व ही हैं। कुछ लोग इसका उद्भव भारत में ही मानते हैं, पर ऐसा मानने में कई आपत्तियाँ हैं—

(१) भारतीय लिपियाँ बाईं ओर से दाईं ओर की लिखी जाती हैं जब कि यह दाईं ओर से बाईं ओर लिखी जाती हैं।

(२) इसमें सयुक्ताक्षर नहीं हैं और न मात्राओं के ह्रस्व और दीर्घ भेद ही है, जबकि भारतीय लिपियों में यह दोनों चीजें भी मिलती हैं।

(३) खरोष्ठी का जो कुछ साहित्य उपलब्ध है, उसका भारत के धर्म-ग्रन्थों से कोई सम्बन्ध नहीं है।

(४) खरोष्ठी से, पश्चिमोत्तर भारत की जहाँ इसका प्रचार था, कोई

नागरी लिपि के भी दो रूप हुए—उत्तरी नागरी और दक्षिणी नागरी। दक्षिणी नागरी नन्व-नागरी भी कहलाती थी। उत्तरी नागरी का इतिहास तीन कालों में विभक्त किया जा सकता है।

(१) प्राचीन काल (बसबी शताब्दी के लगभग का समय)—इस समय इस लिपि के कुछ प्रकारों के सिरे दो घंसे में विभक्त थे।

(२) मध्य काल (ग्यारहवीं शताब्दी के लगभग का समय)—इस काल में प्रसूतो के ऊपर नौ धीरे-रेखा के दोनों घंसे मिलकर एक हो गये।

(३) वर्तमान काल (बारहवीं शताब्दी से अब तक का समय) — इस काल में देवनागरी लिपि का रूप बही हो गया जो प्रायः प्रचलित है। तब से अब तक परि वर्तन तो हुए हैं परन्तु वे साधारण ही हैं और उनके पीछे मुख्य या ठंका की सुविधा प्रपचा भ्रान्ति को दूर करने का प्रयास ही कारण रहे हैं। सरांस यह है कि प्रायः की देवनागरी लिपि बाह्यी लिपि का ही विकसित रूप है।

पाषी जी तथा अन्य हिन्दी प्रेमी नेता यह चाहते थे कि भारत की लिपि एक हो जिससे भावात्मक एकता स्थापित हो सके। अतः स्वतन्त्रता ॥ बहुत पूर्व सन् १९३३ ई. में हिन्दी साहित्य-सम्मेलन के उद्घाटन में काका कालेलकर के उद्घाटन में एक समिति देवनागरी लिपि के सुधार के लिए बनी। कई वर्षों के निरन्तर उद्योग के बाद सम्मेलन ने जो सुझाव दिये उनमें प्रमुख निम्नलिखित थे—

(१) लिखने में धिरोरेखा समाना आवश्यक नहीं।

(२) प्रत्येक वर्ण ध्वनि के उच्चारण रूप से लिखा जाय।

(३) अ की बारहवर्णी की जाय यथा—अ आ इ ई ओ औ ए ऋ ए।

(४) वर्तमान 'अ' के स्थान पर पुनराती 'अ' रखा जाय।

(५) अ ए के स्थान पर नमस उनके सम्बन्धता रूप अ ए अ तथा 'अ' के स्थान पर 'अ' रूप प्रचलित किया जाय।

(६) मराठी पुनराती कन्ठ टेलपु प्रायः पापाधों से विविष्ट ध्वनि के लिए जो क प्रयुक्त होता है वही रखा जाय।

(७) अ और अ पुनराती की तरह कुड़ी लगाकर सिधे आर्य यथा अ अ।

(८) ए, ऐ की मात्राए वर्ण के ठीक ऊपर न लगाकर बाह्यी धीरे बरा हटाकर लगाई जाय।

(९) समुदातर में भी वर्ण उच्चारण रूप से लिखे जाय यथा—द्वारका (द्वारका नहीं)

इन सुझावों का नागरी प्रचारिणी सभा के सदस्यों ने कड़ा विरोध किया और वे स्वीकृत नहीं हो पाये। १९४४ ई. में स्वयं नागरी प्रचारिणी सभा ने उपरोक्त निम्न धीरे प्रचार की दृष्टि से नागरी लिपि में सुधार धीरे पुनः संस्कार की प्रायः स्वयंता समझी धीरे यह सूचना प्रचारित की कि इन विषयों में कार्य करने वाले संस्कार धीरे संस्थाएँ प्रायः प्रयत्नों की सूचना धीरे सामग्री सभा है। नास भिन्न है। इसके फल

ग्रीष्म और श्री जायसवाल ब्राह्मी को भारत की ही उपज मानते हैं। उनके तर्क इस प्रकार हैं—

(१) ब्राह्मी बाईं ओर से लिखी जाती है।

(२) सैमेटिक लिपि में केवल २२ अक्षर हैं, जबकि ब्राह्मी में ६३ या ६४। यह असम्भव है कि ६४ वर्णों वाली लिपि का जन्म २२ वर्णों वाली दरिद्र लिपि से हो।

(३) व्यंजनो के साथ स्वरों का मात्रा के रूप में सहयोग होना केवल ब्राह्मी की ही विशेषता है।

(४) प्रत्येक ध्वनि के लिए एक पृथक् चिह्न होना उसे भारतीय प्रमाणित करता है।

(५) १९१७ ई० की हैदराबाद में होने वाली खुदाई से यह बात और भी स्पष्ट हो गई है। इस खुदाई में मिले बर्तनों और पत्थरों पर मुद्रित पाँच लिपि चिह्न अशोक-कालीन लिपि से मिलते हैं। इन पत्थरों की भुरभुराहट से स्पष्ट है कि वे ईसा से दो हजार वर्ष पूर्व के हैं, जबकि सैमेटिक लिपि ईसा से केवल १००० वर्ष पूर्व की मानी जा सकती है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि ब्राह्मी लिपि भारत की ही लिपि है।

ब्राह्मी का सबसे प्राचीन प्रमाण हमें अशोक के शिलालेखों में मिलता है जिनकी तिथि लगभग ३०० ई० पूर्व है। इन शिलालेखों से प्रकट है कि मौर्य-काल में इस लिपि का प्रचार उत्तर भारत में ही नहीं, लका, तिब्बत, बर्मा, स्याम आदि में भी हो चुका था। ३५० ई० पूर्व के उपरान्त इसके दो भेद हो गये—उत्तरी और दक्षिणी। दक्षिणी शाखा से तामिल, तेलगु, मलयालम, कन्नड आदि भाषाओं की लिपियों का निष्क्रमण हुआ। चौथी शताब्दी में उत्तरी ब्राह्मी लिपि के अक्षरों के सिरों के चिह्न कुछ लम्बे हो गये, और कतिपय अक्षरों की आकृतियाँ नागरी अक्षरों के समान हो गईं। मात्राओं के चिह्नों में भी कुछ परिवर्तन हुआ और इसका नाम गुप्त वंशीय राजाओं के कारण गुप्त लिपि हो गया। छठी शताब्दी में गुप्त लिपि के अक्षरों की आकृति कुछ कुटिल हो गई। अतः इसका नाम कुटिल-लिपि पड़ गया। यह लिपि छठी शताब्दी से नवीं शताब्दी तक उत्तर भारत में खूब प्रचलित रही। दसवीं शताब्दी में इस कुटिल लिपि से दो लिपियों का जन्म हुआ—शारदा लिपि और नागरी लिपि।

शारदा लिपि से आधुनिक काश्मीरी और गुरुमुखी लिपियों का निर्माण हुआ है।

कुटिल लिपि का दूसरा विकास नागरी या देवनागरी लिपि के रूप में हुआ। इसके नाम के सम्बन्ध में अनेक मत हैं। आर० श्यामा शास्त्री के मतानुसार देवताओं की प्रतिमाओं के बनने से पूर्व, उनके सांकेतिक चिह्न जिन्हें देव नागर कहते थे, पूजे जाते थे। कालान्तर में यही देव-चिह्न लिपि चिह्न बन गये और उन पर आचारित लिपि देवनागरी कही जाने लगी।

दूसरा मत उन विद्वानों का है जिनके अनुसार गुजरात के नागर ब्राह्मणों द्वारा प्रयुक्त होने के कारण इस लिपि का नाम देव-नागरी हो गया।

स्वरूप श्री श्रीनिवास तथा डाक्टर गोरख प्रसाद ने कुछ व्यावहारिक सुझाव दिये पर वे भी मान्य न हो सके । ३१ जुलाई १९४७ को उत्तर प्रदेश सरकार ने आचार्य नरेन्द्र देव की अध्यक्षता में एक लिपि-सुधार समिति बनाई जिसने १९४९ में अपनी रिपोर्ट प्रस्तुत की । इसके अनुसार निम्न सुधार बताये गए—

(१) अ की बारह खड़ी न की जाय ।

(२) इ की मात्रा भी दाई ओर हो ।

(३) मात्राओं को थोड़ा हटाकर केवल दाहिनी ओर वगल में ऊपर और नीचे लगाया जाय ।

(४) शुद्ध अनुस्वार के स्थान पर “०” तथा अनुनासिक स्वर के लिये “” बिन्दी लगाई जाय । यथा—हसना, हस ।

(५) शिरोरेखा लगाई जाय ।

(६) व्यंजनो के बम्बइया रूप रखे जाय—झ, ण, घ, भ ।

(७) क्ष के स्थान पर ‘क्ष’ तथा ज की जगह ज्ञ से काम लिया जाय ।

(८) विशेष अक्षर ल, श्र लिये जायें ।

इस कमेटी की रिपोर्ट के बाद उत्तर-प्रदेश शासन ने लिपि-सुधार सम्बन्धी एक अन्य समिति बनाई जिसने नरेन्द्र देव समिति के अधिकांश सुझावों को ही मान लिया ।

इस प्रकार नागरी लिपि के सुधार के सम्बन्ध में विभिन्न प्रयत्न होते रहे हैं, पर अभी तक कोई अन्तिम निर्णय नहीं हो पाया है ।

त्रिवचन बहुवचन । मध्यकाल में घाकर द्विवचन का सोप हो गया जिसके फलस्वरूप धातुनिक धार्य भाषाओं हिन्दी धादि में भी केवल दो ही वचन पाए जाते हैं—

एकवचन और बहुवचन ।

हिन्दी के वचन प्रकट करने से सम्बन्धित दृष्टव्य बातें निम्नलिखित हैं—

(१) कर्ताकारक एकवचन में शब्द का प्रातिपदिक रूप (विभक्ति रहित रूप) ही व्यवहृत होता है । यथा लड़ना खेर, खादमी । जैसे लड़ना जाता है ।

(२) पुस्मिन् तद्धम्य धाकारान्त शब्दों के विपारी कारकों के एकवचन में पदान्त धा का सोप हो जाता है और उसके स्थान पर ए प्रत्यय समता है यथा— लड़के । लड़के को लड़के से लड़के के लड़के के लिए धादि ।

(३) धन्य शब्दों में विकारी कारकों के एकवचन में प्रातिपदिक रूप ही रहता है यथा— घर को घर से घर के घर के लिए, घर में ।

(४) पुस्मिन् तद्धम्य धाकारान्त शब्दों के कर्ता बहुवचन का रूप भी धन्य स्वर 'धा' का सोप कर उसकी जगह ए प्रत्यय लगा कर बनाया जाता है यथा— लड़का—लड़के । बोड़ा बोड़े ।

(५) धन्य पुस्मिन् शब्दों के कर्ता बहुवचन के रूप एकवचन के समान ही होते हैं । जैसे घर—घर भाई—भाई राजा—राजा ।

(६) इकारान्त तथा ईकारान्त स्त्रीलिंग शब्दों के कर्ता बहुवचन रूप 'धा' प्रत्यय लगाकर बनाये जाते हैं और धा से पूर्व इ और 'य्' का सन्निवेश होता है यथा—लड़की—लड़कियों तिथि—तिथियों ।

(७) धन्य स्त्रीलिंग शब्दों के कर्ता बहुवचन बनाने के लिए 'ए' प्रत्यय लगाया जाता है यथा—बस्तु—बस्तुएं वात—वातें ।

(८) सभी शब्दों के विकारी कारकों के बहुवचन बनाने के लिए 'धो' प्रत्यय लगाया जाता है । इससे पूर्व धन्य धा का सोप हो जाता है यथा—बोड़ा—बोड़ो (बोड़ो को बोड़ो के लिए, बोड़ों से) ।

(९) यदि धन्य स्वर ई या इ है तो धा से पूर्व य् का सन्निवेश होता है । यथा—लड़की—लड़कियों तिथि—तिथियों ।

हा चटर्जी ए की व्युत्पत्ति संस्कृत के करण-कारक बहुवचन प्रत्यय एभिः से मानते हैं—

एभिः > एहि > एइ > ए ।

धा ए की व्युत्पत्ति संस्कृत लघुसर्कलिंग बहुवचन प्रत्यय धानि से मानी जाती है—

धानि > धाइ > ए धानि > धाँ > धाँ ।

धाँ की व्युत्पत्ति संस्कृत धानाम् से मानी जाती है—

धानाम् > धान > धाण + हु > धाँ > धाँ ।

धातुकत्त हिन्दी में बहुवचन रूप बनाने के लिए कुछ शब्दों की धी सहायता ली जाती है । ये शब्द प्रायः समूह का बोध कराते हैं । ऐसे कुछ शब्द हैं—सोम सब वन वृक्ष धादि । यथा कवि वृक्ष, वनधर्मस्य नायक सोप धादि ।

हिन्दी सज्ञा के रूप

परन्तु कुछ भाषाओं में लिंग प्राकृतिक न होकर व्याकरणिक होता है, अर्थात् उनमें लिंग का आधार वस्तु की प्राकृतिक स्थिति नहीं होती, शब्दों का लिंग विशेषप्रत्ययों या विभक्तियों द्वारा प्रदर्शित किया जाता है। प्राचीन भारतीय आर्य-भाषा संस्कृत में लिंग व्याकरणिक ही था। मध्यकालीन भारतीय आर्य-भाषाओं प्राकृत आदि में भी वह व्याकरणिक ही रहा आया। अपभ्रंश में नपुसर्कलिंग लुप्तप्राय हो गया। नपुसर्कलिंग शब्दों के रूप पुल्लिंग शब्दों के समान बनने लगे। यही कारण है कि हिन्दी में भी नपुसर्कलिंग सर्वथा लुप्त हो गया। आज हिन्दी में दो ही लिंग शेष रह गए हैं—पुल्लिंग और स्त्रीलिंग और यह लिंग-भेद भी प्राकृतिक न होकर व्याकरणिक ही है।

यदि हिन्दी में नपुसर्कलिंग का कोई संकेत मिलता है, तो वह यह कि प्राणि-वाचक शब्दों में कर्मकारक का परसर्ग 'को' प्रयुक्त होता है, जैसे 'घोड़ी को बुलाओ', पर अप्राणिवाचक शब्दों में को का प्रयोग नहीं होता। 'पेड़ को काटो' न कहकर हम कहते हैं 'पेड़ काटो'।

पुल्लिंग एवं स्त्रीलिंग तदभव शब्दों का लिंग हिन्दी में साधारणतः वही है जो संस्कृत, प्राकृत या अपभ्रंश में था। परन्तु प्राचीन भारतीय आर्य भाषा के प्रत्यय हिन्दी तक आते-आते इतने घिस गये हैं कि उनके मूल रूप को पहचानना अब आसान नहीं है। यही कारण है कि अहिन्दी भाषा—भाषियों के लिए हिन्दी शब्दों का लिंग-निर्णय करना अत्यन्त कठिन है और प्रायः लोगों की यह धारणा बन गई है कि हिन्दी का लिंग—विधान सर्वथा अनियमित है। इस कठिनाई के अन्य कारण भी हैं—

(१) संस्कृत आदि के नपुसर्कलिंग शब्द पुल्लिंग तथा स्त्रीलिंग में अन्तर्भूत हो गए हैं, अतः उनके निर्णय में कठिनाई होती है।

(२) हिन्दी के अनेक शब्दों का लिंग संस्कृत के लिंग से भिन्न हो गया है, यथा—संस्कृत में अग्नि शब्द पुल्लिंग था, हिन्दी में वह स्त्रीलिंग हो गया है जैसे, अग्नि जल रही है। इसी प्रकार संस्कृत में देवता शब्द स्त्रीलिंगी है, पर हिन्दी में वह पुल्लिंगी है, जैसे देवता प्रसन्न हो रहे हैं।

शब्दों को स्त्रीलिंगी बनाने के लिए हिन्दी में निम्नलिखित प्रत्ययों का व्यवहार होता है।

(१) ई—पोथा से पोथी।

(२) इया चिड़ा से चिड़िया।

(३) इन्—घोड़ी से घोड़िन्।

(४) नी—शेर से शेरनी।

(५) आनी—पड़ित से पड़ितानी।

इन प्रत्ययों में सर्वाधिक प्रयोग ई और इया का होता है।

ई की व्युत्पत्ति सं० इका < इआ, इअ से है।

इन्, नी की व्युत्पत्ति य० नी, इनी से है।

आनी की व्युत्पत्ति संस्कृत आनी से है।

वचन—प्राचीन भारतीय आर्य भाषा संस्कृत में तीन वचन थे—एकवचन,

संस्कृत की कर्म-कारक एकवचन की विभक्ति 'एन' से जोड़ते हैं। पर यह निम्न कारकों से उभित प्रतीत नहीं होता—(क) ने विभक्ति प्रत्यय नहीं है परसर्ग है। मत इसकी व्युत्पत्ति किसी स्वतंत्र शब्द से हुईनी होगी न कि विभक्ति-प्रत्यय 'एन' से।

(ख) ने का प्रयोग अधिक प्राचीन भी नहीं है। यदि उसकी व्युत्पत्ति 'एन' से होती तो पुरानी हिन्दी शब्दावली में इसका उदाहरण मिलता। ऐं उदाहरण का न मिलना इस बात का द्योतक है कि वह नवीन है।

अन्य विद्वानों ने 'ने' का सम्बन्ध संस्कृत लप् से जोड़ा है—लप् > लमिओ > लमि > लह > ले > ने।

डॉ सुनीतिकुमार पटवर्धी तथा डॉ सुकुमार सेन ने की व्युत्पत्ति संस्कृत 'कर्' शब्द से मानते हैं। उनका विचार है कि 'ने' का प्राचीन रूप कने या को प्राच भी कनीषी भाषा में समीप के शब्दों में प्रयुक्त होता है।

कर्न > कल > कलहि > लह > ने।

कर्म और सम्प्रदान कारक में 'को' परसर्ग का प्रयोग होता है।

कर्म कारक—उसने राधा को देखा।

सम्प्रदान कारक—यह पुस्तक उसको दे देना।

'को' की व्युत्पत्ति हार्नसे तथा वीम्स ने संस्कृत 'करो' से मानी है।

करो > काक > नाक > काह् > कहि > की > को।

सम्प्रदान कारक में 'को' के प्रतिरिक्त के लिए 'कर' भी प्रयोग होता है। यथा—मैंने उसके लिए धाम भेजे।

'के' की व्युत्पत्ति करो से मानी गई है—करो > कये > के।

लिए की व्युत्पत्ति संदिग्ध है। संभवतः इसका सम्बन्ध संस्कृत लप् से हो—लप् > लामे > लिए।

करण तथा अपादान कारक में 'से' परसर्ग का प्रयोग होता है। यथा करण कारक—बैठ है धाम लीड़ा।

अपादान कारक—पेड़ से धाम बिरा।

'से' की व्युत्पत्ति के विषय में विद्वान् एकमत नहीं हैं। वीम्स के अनुसार इसकी व्युत्पत्ति गर्म से हुई है—गर्म > से। हार्नली के अनुसार 'से' या सम्बन्ध प्राकृत मतो से ही तथा सरहत्त धग् धानु से है। केलाप ने इसकी उत्पत्ति संस्कृत सेने से मानी है। कुछ लीप इसका मूलक्य सम-लग मानते हैं—

सम-एन > मए शई > मे।

सम्बन्ध-कारक पुनश्च एकवचन में 'वा' बहुवचन में 'के' तथा तृतीया एकवचन और बहुवचन में 'की' परसर्गों का व्यवहार होता है। यथा राम वा बेटा राम के बेटे भीमा की लड़की। इन परसर्गों का सम्बन्ध संस्कृत इ' धानु से है। वा की व्युत्पत्ति है—इत > वय > वा।

कारक

भारोपीय भाषाओं में सज्ञाओं का सम्बन्ध उपसर्गों (prepositions) द्वारा प्रकट किया जाता था। परन्तु इन्हीं भाषाओं में उपसर्ग क्रियाओं के साथ जुड़ने लगे और इनका सज्ञाओं के कारक-सम्बन्ध नियमित करने का कार्य समाप्त हो चला। शब्दों के प्रातिपदिक रूप में विभक्ति-प्रत्यय लगाकर कारक रूप निष्पन्न किये जाने लगे। प्राचीन भारतीय आर्य भाषा संस्कृत में आठ कारक थे और प्रत्येक कारक का एकवचन, द्विवचन तथा बहुवचन का रूप अलग-अलग विभक्ति-प्रत्ययों के योग से बनता था। परिणामतः प्रत्येक शब्द के चौबीस रूप होते थे। मध्य काल में एक ही विभक्तियुक्त शब्द-रूप से दो-दो तीन-तीन कारकों का काम लिया जाने लगा और चौबीस रूपों के स्थान पर केवल पाँच-छ रूप शेष रह गए। अपभ्रंश-काल में तो कारकों के केवल तीन ही वर्ग बच रहे। अपभ्रंश काल में ही कारक प्रकट करने के लिए सहायक शब्दों का प्रयोग होने लगा—पहले सम्बन्ध कारक के लिए और फिर अन्य कारकों के लिए, उदाहरण के लिए सम्बन्ध कारक प्रकट करने के लिए 'केर' जैसे सहायक शब्द का प्रयोग होने लगा।

आधुनिक आर्य भाषाओं में विभक्ति-प्रत्ययों में और भी कमी हो गई। हिन्दी में केरण कारक बहु वचन तथा सम्बन्ध कारक बहुवचन के रूपों से कर्ता बहुवचन का काम लिया गया, यथा—घोड़े। अधिकरण एकवचन के रूप से विकारी कारकों के एकवचन के रूप निष्पन्न हुए जैसे घोड़े को, घोड़े के लिए। व्यजनान्त प्रातिपदिकों में तो सविभक्तिक रूप और भी कम रह गए।

सारांश यह कि आधुनिक भारतीय आर्य भाषाओं में सविभक्तिक रूपों की अल्पता एवं अस्पष्टता अपभ्रंश काल से भी अधिक हो गई और नतीजा यह हुआ कि सहायक शब्दों द्वारा कारक प्रकट करने की प्रवृत्ति बढ़ गई। ये सहायक शब्द भी ध्वनि-परिवर्तन के परिणाम स्वरूप घिस गए। इन सहायक शब्दों के घिसे-घिसाए रूप को परसर्ग कहा जाता है।

आज शब्दों का सम्बन्ध दो प्रकार से प्रकट किया जाता है—(१) संस्कृत के अवशिष्ट विभक्ति-प्रत्ययों के योग से जो अब केवल तीन चार ही बचे रह गए हैं। (२) शब्दों के सविभक्तिक अथवा अविभक्तिक रूपों के साथ परसर्गों की सहायता से। हिन्दी के परसर्ग

हिन्दी में आठ कारक हैं—कर्ता, कर्म, करण, सम्प्रदान, अपादान, सम्बन्ध, अधिकरण और सम्बोधन। कर्ता के कर्तरि प्रयोग एवं सम्बोधन में कोई परसर्ग नहीं लगता। राम खाना खाता है। (हे) राम! तुम बहा जाओ।

कर्ता के कर्मणि एवं भावे प्रयोग में 'ने' परसर्ग लगता है। जैसे कर्मणि प्रयोग—मैंने एक गाय देखी। भावे प्रयोग—मैंने एक गाय को देखा। 'ने' परसर्ग केवल पश्चिमी हिन्दी खड़ी बोली में प्रयुक्त होता है, पूर्वी हिन्दी में नहीं। 'ने' परसर्ग की व्युत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। द्रुप आदि विद्वान इसका सम्बन्ध

हिन्दी सर्वनाम

- १ मूभिक्का
- २ हिन्दी सर्वनामों के भेद
- ३ पुरुष वाचक सर्वनाम
- ४ प्रत्यक्ष उल्लेख सूचक सर्वनाम
- ५ परोक्ष उल्लेख सूचक सर्वनाम
- ६ साकल्य वाचक सर्वनाम
- ७ सम्बन्ध वाचक सर्वनाम
- ८ पारस्परिक सम्बन्ध वाचक सर्वनाम
- ९ अनिश्चित वाचक सर्वनाम
- १० ज्ञान वाचक सर्वनाम
- ११ पारस्परिक सम्बन्ध
- १२ सर्वनाम का विरोध

संस्कृत में सर्वनामों के रूप बहुत कुछ स्थिर हो गए थे जल्दी से हिन्दी सर्वनामों की उत्पत्ति हुई, यद्यपि उनमें पर्याप्त परिवर्तन हो गया है। संस्कृत में उत्तम पुरुष तथा मध्यम पुरुष के सर्वनामों में लिंग भेद न था केवल अन्वयपुरुष सर्वनामों में लिंग भेद था (स सा)। प्राबुलिक प्रार्थ भाषाओं में इसका भी प्रायः लोप हो गया है। प्राबुलिक प्रार्थ भाषाओं के सम्बन्ध कारक के रूप (मेरा तेरा उसका वगैरह) वस्तुतः विशेषण हैं क्योंकि उनके लिंग तथा वचन विशेष्य के अनुसार होते हैं। यथा—मेरा बड़ा मेरी बड़ी।

हिन्दी सर्वनामों के निम्न भेद हैं—

(१) पुरुषवाचक सर्वनाम (Personal pronouns)

(२) उल्लेख-सूचक सर्वनाम (Demonstrative pronouns) इसके दो भेद हैं।

(क) प्रत्यक्ष उल्लेख-सूचक (ख) परोक्ष उल्लेख-सूचक।

(३) साकल्यवाचक सर्वनाम (Inclusive pronoun)

(४) सम्बन्ध वाचक सर्वनाम (Relative pronoun)

(५) पारस्परिक सम्बन्ध वाचक सर्वनाम (Co-relative pronoun)

(६) प्रश्नसूचक सर्वनाम (Interrogative pronoun)

(७) अनिश्चितवाचक सर्वनाम (Indefinite pronoun)

के 'ता' का ही विकारी रूप है और 'की' स्त्रीलिंग प्रत्यय 'ई' जोड़कर बनाया गया है।

अधिकरण कारक में 'मे, पर' परसर्गों का प्रयोग होता है। यथा, मेज पर किताब, कमरे में बन्दूक। 'मे' की उत्पत्ति सम्प्रदाय 'मध्य' में मानी गई है—मध्ये मज्जे > माहि > मे।

'पर' की व्युत्पत्ति मूलतः पृथु तथा अपभ्रंश परि से मानी गई है।

परसर्गीय शब्दावली—परसर्ग मूलतः स्वतन्त्र शब्द थे, पर ध्वनि-परिवर्तन के प्रभाव-स्वरूप घिस-घिसाकर अपनी मत्ता गो बँटे और परसर्गों में बदल गये। पर आधुनिक आर्य भाषाओं में अनेक प्रियावाचक विशेषण-पद (participles) आज भी परसर्गों के समान कारक सम्बन्ध व्यक्त करते हुए भी अपनी स्वतन्त्र मत्ता बनाए हुए हैं। इन्हें परसर्गीय शब्द कहते हैं। हिन्दी में ऐसे निम्नलिखित शब्द हैं इनमें से अधिकतर अधिकरण कारक के परसर्ग हैं जो सम्बन्ध कारक के परसर्गों के साथ प्रयुक्त होते हैं।

(१) ऊपर, पर—रेलगाड़ी के ऊपर, मेज पर। व्युत्पत्ति उपरि' में।

(२) आगे—घोड़े के आगे। व्युत्पत्ति अग्रे' में।

(३) ओर—शहर की ओर।

(४) कारण—लटके के कारण।

(५) नीचे—मेज के नीचे। व्युत्पत्ति नीच' में।

(६) पीछे—मकान के पीछे।

(७) पास—मोहन के पास। व्युत्पत्ति 'पाश्व' में।

(८) बाहर—नगर के बाहर।

(९) बिना—पुत्र के बिना।

(१०) बीच—लडको के बीच।

(११) भीतर—कमरे के भीतर। व्युत्पत्ति अभ्यन्तर' में।

(१२) मारे—शत्रु के मारे।

(१३) सग, साथ—बच्चों के सग, बच्चों के साथ।

तुम्हारा की उत्पत्ति युष्म-केर से हुई है ।

तेरी तथा तुम्हारी मे 'ई' स्त्रीलिङ्ग प्रत्यय है ।

प्रायशः उत्पन्न सूचक सर्वनाम — इसके निम्नलिखित रूप हैं—

	एकवचन	बहुवचन
प्रधिकारी	यह	ये
विकारी	इस	इन्ह

व्युत्पत्ति — 'यह' की उत्पत्ति संस्कृत एय से हुई ।

एय > एस > एसो > एहो > यह ।

'ये' की उत्पत्ति संस्कृत एते से हुई है—

एते > एए > एह > ये ।

'इस' की उत्पत्ति एतस्य से हुई है—

एतस्य > एतरस > एभस्स > इस ।

इन्ह की उत्पत्ति संस्कृत एतेषाम् से है—

एतेषाम् > एतानाम् > एषाम् एन्ह > एन्ह > इन्ह ।

परोक्ष उत्पन्न सूचक सर्वनाम — इसके निम्नलिखित रूप हैं—

	एकवचन	बहुवचन
प्रधिकारी	वह	व
विकारी	उस	उन्ह

व्युत्पत्ति — वह की व्युत्पत्ति संस्कृत वदम् के रूप धराती से है—

वदो वदो > वदो > वोह वह ।

'वे' का पूर्व रूप वयम् वा म वोह मिलता है वह से 'एमि > एहि > एव > हिन्दी ए जोड़कर 'वे' रूप निष्पन्न हुआ प्रतीत होता है ।

'उस' की उत्पत्ति संस्कृत अमुष्य से हुई है —

अमुष्य > अमुस्स > अउस्स उस ।

'उन्ह' की व्युत्पत्ति इस प्रकार हुई है—

अमुष्याम् > अमूनाम् > अउय्य > उन्ह > उन्ह ।

वा बेटजी ने इन बातों की उत्पत्ति संस्कृत सर्वनाम वय से मानी है पर ठीक है इसे स्वीकार नहीं किया है ।

साठव्य बाचक सर्वनाम — हिन्दी में निम्न छह साठव्य बाचक सर्वनाम के रूप में प्रयुक्त होते हैं—ये उमय सजल तथा सब । इनमें सर्वाधिक प्रचलित सभ्य सब है 'सजल' का प्रयोग पुराने पद्यों में मिलता है—

"साकल पदारथ हैं जग भागी ।

करमहीन नर पावत भागी ॥"

तब की व्युत्पत्ति संस्कृत तव से हुई है—

तव सव्यो सव्य सव ।

साठव्य बाचक सर्वनाम — इसके निम्न रूप हैं—

	एकवचन	बहुवचन
प्रधिकारी	जो	जो
विकारी	जिम्	जिम् जिम् ।

(८) आत्मवाचक सर्वनाम (Reflexive pronoun)

(९) पारस्परिक सर्वनाम (Reciprocal pronoun)

पुरुषवाचक सर्वनाम—इसके तीन भेद हैं—उत्तम पुरुष, मध्यम पुरुष तथा अन्य पुरुष । पर अन्य पुरुष में परोक्ष उल्लेख-सूचक सर्वनाम के रूप ही प्रयुक्त होते हैं ।

उत्तम पुरुष सर्वनाम—इसके निम्नलिखित रूप हैं—

एक वचन	बहुवचन
अविकारी मैं	हम
कर्म कारक मुझे	हमे (हम को)
विकारी मुझ	हम
सम्बन्ध कारक (पुल्लिंग) मेरा	हमारा
„ (स्त्री लिंग) मेरी	हमारी

व्युत्पत्ति —‘मैं’ की व्युत्पत्ति संस्कृत मया+एन से हुई है । मया> मए> मइ या मैं । अपभ्रंश तथा हिन्दी के अनुनासिक का कारण वस्तुतः ‘एन’ है ।

‘हम’ की व्युत्पत्ति संस्कृत अस्मे से हुई है—अस्मे> अम्ह> हम्म> हम ।

मुझ की उत्पत्ति मह्यम् से हुई है ।

मह्यम् > मज्झ > मुझ ।

‘मुझ’ में म का उकार तुझ के सादृश्य पर हुआ ।

‘हमे’ में ‘ए’ का आगमन संस्कृत ‘एन’ से हुआ है ।

‘मेरा’ की उत्पत्ति मम-केर से हुई है ।

मम-केर> ममेर > मेर-आ > मेरा ।

‘हमारा’ की उत्पत्ति अस्म-कर से हुई है ।

अस्मकर> हमारा ।

मेरी तथा हमारी में ई स्त्रीलिंग प्रत्यय है ।

मध्यम पुरुष सर्वनाम —इसके निम्नलिखित रूप हैं—

एकवचन	बहुवचन
अविकारी तू	तुम्
कर्म कारक तुझे	तुम्हें
विकारी तुझ	तुम्
सम्बन्ध कारक (पुं लिंग) तेरा	तुम्हारा
„ (स्त्री लिंग) तेरी	तुम्हारी

व्युत्पत्ति —‘तू’ की उत्पत्ति त्वम् से हुई है ।

त्वम्> तू ।

तुम की व्युत्पत्ति युष्मे से हुई है ।

युष्मे> तुम्हें> तुम्हें> । तुम्

तुझ की व्युत्पत्ति तुभ्यम् से हुई है ।

तुभ्यम्> तुज्झ> तुझ ।

तेरा की उत्पत्ति त्व-केर से हुई है ।

केपामपि△ कानामपि>कार्णपि कार्णपि>काणह>किन्ही। इस पर करण कारक की विभक्ति मि >हि का भी प्रभाव पड़ा है।

हिन्दी में निर्बीज पदार्थ के लिए अमिषण्यवाचक सर्वनाम 'कुछ' का व्यवहार होता है। मैथिल भोजपुरी आदि में यह 'किछु' है। किछु की उत्पत्ति संस्कृत क्विप् से हुई है। किछु से 'उ' ह्रस्व के कारण है। किन्हीं के कुछ रूप में 'कु' म उ वा जो स्थान परिवर्तन कर गया है अथवा स्वर संगति से कुछ रूप से कुछ हो गया है।

आत्मवाचक सर्वनाम—हिन्दी में आत्मसूचक या मित्रवाचक सर्वनाम 'आप' (स्वयं के धर्म से)। आबर प्रसट करने के लिए भी आपका प्रयोग होता है। इसकी उत्पत्ति संस्कृत आत्मन् से हुई है। आत्मन् शब्द के प्राकृत में दो रूप मिलते हैं—अत्त और अप्प। इस अप्प से ही आप की उत्पत्ति हुई है।

पारस्परिक सर्वनाम—पारस्परिक सर्वनाम के रूप में हिन्दी में दो शब्द प्रयुक्त होते हैं—आप तथा स्वयं। स्वयं उत्तम शब्द है।

सर्वनामजात विशेषण

हिन्दी में सर्वनामजात विशेषण मुख्यतः निम्न हैं—

परिमाणवाचक—(१) इतना इत्ता।

इतना तथा इत्ता की व्युत्पत्ति संस्कृत इत्यतक से हुई है—

इत्यतक>एतिय>एतम>इत्ता इतना।

(२) उतना उत्ता।

इनकी व्युत्पत्ति भी इतना आदि के समान सर्वनाम वर्ग 'उ' में तक>तिम तप>ता आदि समाकर हुई है।

(३) जितना जित्ता।

इन रूपों की व्युत्पत्ति भी इतना आदि के समान प्राकृत 'जित्तिम' से हुई है।

(४) कितना कित्ता।

इनकी उत्पत्ति इतना आदि के समान संस्कृत 'विद्यतक' प्राकृत केतिम से हुई है।

(५) तिन्ना तित्ता।

इसकी भी व्युत्पत्ति 'इतना आदि की तरह सर्वनाम वर्ग 'ति' से हुई है।

(क) गुणवाचक—(१) ऐसा।

इसकी उत्पत्ति संस्कृत एतादृश से हुई है—

एतादृश>एतिस—एतत्>ऐस>ऐसा।

(२) बीसा।

इसकी उत्पत्ति 'ऐसा आदि के समान 'योतादृश' से हुई है।

(३) बीता।

इसकी व्युत्पत्ति ऐसा के समान तरह त्तादृश से हुई है।

(४) बींसा।

इसकी उत्पत्ति 'ऐसा के समान बीदृश' से हुई है।

(५) नैसा।

इसकी उत्पत्ति भी 'ऐसा' के समान नदृश' से हुई है।

व्युत्पत्ति — 'जो' की व्युत्पत्ति संस्कृत य से हुई है—

य > यो > यो, ये > जो ।

'जिम' की उत्पत्ति संस्कृत यस्य से हुई है—

यस्य > यस्स > जस्स, > जिस ।

'जिन' की उत्पत्ति येषा से हुई है—

येपा > जाण > जिन्, जिन्ह् । इस पर करण कारक के पुराने बहुवचन रूप

येभि > जेहि का भी प्रभाव है ।

पारस्परिक सम्बन्ध वाचक सर्वनाम — इसके निम्न रूप हैं—

	एकवचन	बहुवचन
अविकारी	सो	सो
विकारी	तिस	तिन् तिन्ह् ।

व्युत्पत्ति — टर्नर के अनुसार सो की उत्पत्ति संस्कृत 'सो' से हुई है । पर

डा० चटर्जी के अनुसार इसकी व्युत्पत्ति निम्न प्रकार से हुई है—

म > सक > मक्रो > सम्रो > सउ > मो ।

तिस की उत्पत्ति तस्य मे हुई है—

तस्य > तम्म > तिम् । इ का आगम जिस के सादृश्य पर हुआ है ।

तिन्, तिन्ह की उत्पत्ति 'तेपा' से हुई है—

तेपा > ताना > तिन् तिन्ह् । इस पर करण कारक बहुवचन तेभि > तेहि का भी प्रभाव है ।

प्रश्न सूचक सर्वनाम — इसके निम्नलिखित रूप हैं—

	एकवचन	बहुवचन
अविकारी	कौन्	कौन्
विकारी	किस्	किन्

व्युत्पत्ति—कौन् की उत्पत्ति क + पुन से हुई है—

क + पुन > कपुण > कवुण > कउण > कौण > कौन ।

किस् की उत्पत्ति संस्कृत 'कस्य' से हुई है—कस्य > कस्स, किस्स > किस् ।

किन् की उत्पत्ति 'केषाम्' काण से हुई है । यह 'काण' वाद में काण हो गया और फिर पाली किस्म > कस्य तथा किण के प्रभाव से यह किण हो गया और इसी से किन रूप बना ।

अनिश्चयवाचक सर्वनाम — इसके निम्नलिखित रूप हैं—

	एकवचन	बहुवचन
अविकारी	कोई	कोई
विकारी	किसी	किन्ही

व्युत्पत्ति—कोई की उत्पत्ति क + अपि, को' पि से हुई है—

क अपि > को' पि > को' वि > कोइ, कोई ।

किसी की उत्पत्ति कस्यापि से हुई है—

कस्यापि > कस्सइ > किसी ।

किन्ही की उत्पत्ति केषामपि से हुई है—

द्वितीय-खण्ड

पंचम वर्ग
हिन्दी साहित्य का प्रवृत्तिगत परिशीलन

: ५१ :

अपभ्रंश का हिन्दी पर प्रभाव

१ भूमिका

२. प्रबन्ध कान्यों पर अपभ्रंश का प्रभाव

३. सन्त कवियों पर प्रभाव

४ मध्यकालीन काव्य पर प्रभाव

५ रचना शैली पर प्रभाव

हिन्दी पर अपभ्रंश के प्रभाव को दिखलाने के प्रयत्न में डा० पीताम्बरदत्त बडधवाल, प० चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, श्री राहुल साकृत्यायन, आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं डा० नामवरसिंह ने पर्याप्त सफलता पाई है और इस क्षेत्र में उनका कार्य अत्यन्त महत्वपूर्ण है। सर्वप्रथम गुलेरी जी ने 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' के भाग २ में बहुत जोर देकर कहा कि अपभ्रंश को पुरानी हिन्दी ही कहना चाहिये। "विक्रम की सातवीं से ग्यारहवीं शताब्दी तक अपभ्रंश की प्रधानता रही और फिर वह पुरानी हिन्दी में परिणत हो गई।" बहुत समय तक अपभ्रंश भाषा के ग्रन्थ अप्राप्य रहे और बहुत दिनों तक जर्मन विद्वान पिशेल का यह मत दुहराया जाता रहा कि अपभ्रंश का साहित्य एकदम खो गया है। पर १९१३-१४ ई में डा० हरमन याकोबी नामक जर्मन पंडित को अहमदाबादके जैन भाडारों 'भविष्यत्-कहा' तथा राजकोट में 'नेमिनाथ-चरित' मिले। फिर तो जैन ग्रन्थ भाडारों से अनेक अपभ्रंश की पुस्तको—सन्देश रासक, ब्रज-स्वामिचरित्र, चञ्चरी, भावनासार, परमात्म प्रकाश, भविष्यत् कहा, पञ्चमसिरीचरित्र, हरिवंशपुराण, जसहरिचरित्र, गणकुमार चरित्र, करकण्ठचरित्र, पाहुड दोहा आदि—का पता लगा और वे सम्पादित तथा प्रकाशित भी हुई। ये ग्रन्थ अधिकतर जैन ग्रन्थ-भाडारों में ही प्राप्त हुए हैं और इनमें से अधिकांश जैन कवियों द्वारा लिखे गए हैं। स्वभावतः इनमें जैन धर्म की महिमा गाई गई है, फिर भी इनका साहित्यिक महत्व कम नहीं है। इसी महत्व को स्वीकार करते हुए महापंडित राहुल साकृत्यायन ने स्वयम्भू तथा पुष्पदत्त की हस्तलिखित पोथियों से मग्न कर कुछ महत्वपूर्ण रचनाओं को अपने ग्रंथ 'हिन्दी काव्य-धारा' में प्रकाशित कराया और गुलेरी जी की तरह वहाँ कि यह अपभ्रंश पुरानी हिन्दी ही है और स्वयम्भू इत हिन्दी का सर्वोत्तम कवि। राहुल जी की इस दृढकण्ठ घोषणा का ही परिणाम था कि हिन्दी साहित्यकारों और आलोचकों का ध्यान अपभ्रंश साहित्य की ओर गया।

में पग पग पर मिसरी है उसे हम सहजमानियों बखसानियों और भाषावियों के काव्य में भी पाठ है। साथ ही बीछ गानों में जिस श्रुती की पर रचना है वह भावे चलकर कबीर साहिब सन्तों की रचनाओं में भी मुखरित हुई है।

इसीलिये वा हजारी प्रसाद द्विवेदी ने लिखा है वे ही पर व ही राग राग निया व ही बोहे वे ही भीपाइया कबीर साहिब ने व्यबहार की हैं जो उक्त मत के मानने वाले उनके पूर्ववर्ती सन्ता ने की थी।

कबीर पर द्विपक्ष काव्य का प्रभाव—इतना ही नहीं कबीर साहिब पर द्विपक्ष काव्य परम्परा ने माध्यम से भी अपभ्रंस का प्रभाव पड़ा। राजस्थानी भाषा में डोसा भाऊ रा बोहा प्रत्यस्त ही विनिमित एवं समुद्र काव्य है और इसमें संयोग तथा वियोग के बड़े ही सुन्दर एवं मार्मिक चित्र उपलब्ध होते हैं। कबीर ने अपनी साहिबो में जगह-जगह बिछूँ की बड़ी मार्मिक व्यञ्जना की है। विद्वानों का मत है कि व बोहे द्विपक्ष काव्य के बगन से अत्यधिक प्रभावित हैं, कबीर ने अपनी प्रतिभा से उन्हें साज-संवार दिया है। एक उदाहरण देखिये—

डोसा—राति बू सारस कुरमिया भु जि रहे सब ताल ।

जियकी बोड़ी बीछड़ी लिखा कबहु हवाल ॥

कबीर—सम्बर कु बा कुरमिया परबि भरे सब ताल ।

जिनय गोबिन्द बीछटे लिलक कीन हवाल ।

इस बात का समर्थन करते हुये वा नामवर सिंह लिखते हैं 'कबीर के अनेक बोहे जो भाव प्रबल और मार्मिक होते हैं वे डोसा भाऊ रा बोहा में भी मिलते हैं और ऐसा प्रतीत होता है कि हम लोक प्रचलित बोहों को कबीर ने अलित-परक पानी देकर अपनी सिमा में।

बैत अपभ्रंस साहित्य में स्वयम्भू रचित 'पङ्कज चरित' की राम कथा पर आधारित है एक प्रसिद्ध काव्य ग्रन्थ है। उसके प्रारम्भ में बुद्ध बन्धना के बाद राम-कथा की गयी की समता प्रमाण की गई है और कवि ने अपनी प्रयोग्यता का दिनमपूर्वक निवेदन किया है। तत्परागत उसमें शब्दों की प्रकृति एवं पुर्बों की बन्धना की गई है। अपभ्रंस के इस काव्य का प्रभाव तुलसी के 'रामचरितनाम' पर परोक्ष या प्रत्यक्ष रूप में अवश्य पड़ा है क्योंकि तुलसी ने भी प्रारम्भ में बुद्ध-बन्धना के बाद पुर्बों और सज्जनों के सम्बन्ध में लिखकर रामकथा की तुलना सरोवर से की है। कथातर रूप में पूर्वकथा की योजना तथा ओता बगता के कई जोड़े उपस्थित करना भी अपभ्रंस काव्यो की तरह है।

कहाव की रामचरितिका' महाकाव्य तो नहीं फिर भी वह एक सुन्दर काव्य है केन्द्र में स्वयं उसे विविध छन्दों से युक्त काव्य कहा है 'रामचरित की चरिका बरन ताहा बहु छन्द ऐसा प्रणीत होता है जैसे इस छन्द-परिवर्तन के लिये केन्द्र अपभ्रंस काव्य 'विनयचरित' के जूझी हैं क्योंकि उसमें भी छन्द परिवर्तन जल्दी-जल्दी होता है।

संदेशरासक

जइ बहुलदुख समीलिया य उल्ललइ तदुला खीरी,
ता कणकुक्कस सहिआ रब्बडिया मा दडव्वडउ ।

पृथ्वीराज रासो

पय सकरी सुभत्तौ, एकत्तौ कनक राव भोयसी,
कर कसी गुञ्जरीय रब्बरिय नैन जीवति ।

अपभ्रंश काव्यों की प्रेम सम्बन्धी लगभग सभी काव्य-रूढियों का योजना-पूर्वक समावेश 'रासो' में मिलता है। 'संदेश रासक' में कवि ने जिस बाह्य प्रकृति के व्यापारों का वर्णन किया है, वह रासो के समान ही कवि प्रथा के अनुसार है। रासो-कार ने भी शशिब्रता-विवाह के प्रसंग में विरहजन्य दुख को तीव्र बनाने के लिये ऋतु-वर्णन का सहारा लिया है। यहाँ भी विरह की अनुभूति उसी प्रकार की चित्रित की गई है, जैसी संदेशरासक में या 'ढोला मारू रा दोहा' में।

अपभ्रंश के प्रबन्ध काव्यों का प्रभाव—प्रेमाख्यानक काव्यों पर। अपभ्रंश भाषा में लिखे जैन साहित्य में 'रास' नामक अनेक रचनाएँ मिलती हैं जैसे श्वेताम्बर साधु कृत 'गौतम रास', धर्मसूरि लिखित 'जगूस्वामी रास'। इसी प्रकार 'संदेश रासक' नामक अपभ्रंश काव्य भी उत्कृष्ट कोटि का प्रबन्ध काव्य है जिसमें एक युवती अपना प्रणय-संदेश पथिक के द्वारा नायक के पास भिजवाती है। अपभ्रंश के ये प्रबन्ध काव्य हिन्दी काव्यों के लिये रीढ़ के समान रहे हैं। हिन्दी के प्रेमाख्यानक कवियों ने अपने प्रेमाख्यानो को अपभ्रंश के इन्हीं चरित-काव्यों के आधार पर लिखा है। इसीलिये इन अपभ्रंश काव्यों और हिन्दी के प्रेमाख्यानक काव्यों में पर्याप्त साम्य मिलता है। उदाहरण के लिये अपभ्रंश के 'भविस्सत कहा' 'जसहरि चरिउ' 'करकड चरिउ' तथा हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानक काव्यों—पद्मावत, मधुमालती मृगावती आदि में अनेक समान बातें देखी जा सकती हैं—प्रेम कथा में गुण-श्रवण या चित्र दर्शन से प्रेम का आरम्भ, विवाह से पूर्व नायक के प्रयत्न, सिंघल-यात्रा, शुक का संदेश ले जाना, आध्यात्मिक संकेत आदि। जिस प्रकार जायसी के 'पद्मावत' में रत्न-सेन पद्मावती का रूप वर्णन सुन वेसुध हो जाता है और सिंहलद्वीप की यात्रा पर चल पड़ता है और अन्त में पद्मावती से विवाह करने में समर्थ हो जाता है, उसी प्रकार जैन अपभ्रंश काव्य 'रयण सेखरी कहा' में रत्नशेखर नामक नायक रत्नावली का रूप वर्णन सुन सिंहलद्वीप की ओर जाता है और अन्त में रत्नावली को प्राप्त करता है। दोनों में आध्यात्मिकता के तत्व पाये जाते हैं, जिन्हें जन-जीवन की प्रेम लीला के साथ प्रस्तुत किया गया है। सारांश यह है कि हिन्दी के प्रेमाख्यानक काव्यों पर निज-घरी कथाओं के प्रयोग रूढियों तथा विषय वस्तु की दृष्टि से अपभ्रंश काव्यों का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है।

सिद्धों और नाथपथियों के अपभ्रंश भाषा में लिखित काव्य का हिन्दी के सन्त कवियों पर स्पष्ट प्रभाव देखा जाता है। हिन्दी के सन्त कवियों ने लगभग उन्हीं रूढियों, मान्यताओं एवं छन्दों को अपने काव्यों में प्रयुक्त किया है, जो सिद्धों और नाथों के काव्य में पाई जाती हैं। उदाहरण के लिये निज-घरी कथाओं की रचना सन्त काव्य

कर कवि एक यत्ता का द्रुवक बता है। कई पत्रिका परिस्थि या ऐसे ही किसी छोटे छन्द को लेकर यत्ता में यत्ता का द्रुवक—यह कहवक है। तुलसी के 'मास' के इसी कहवक पद्य को घाठ या कुछ कम-ज्यादा चौपाइयों के बाध बोहा का यत्ता लेकर स्वीकार किया गया है। तुलसी रामायण के इन कहवकों को बोहा—यत्त कहवक कह सकते हैं क्योंकि उसमें यत्ता के स्थान पर बोहा छन्द का प्रयोग किया गया है। परवर्ती काल में भवभी के प्रबन्ध-काव्यों में बोहा के स्थान पर अन्य छन्दों के रखने की प्रवृत्ति भी मिसती है जैसे गूर मुहम्मद ने अपने 'घनुराय बांगुरी' में बोहा के स्थान पर बररी का प्रयोग किया है।

सूर-साहित्य में अपभ्रंश के गेय छन्दों का प्रयोग हुआ है, ता बीनबास गिरि की कुम्भसिया भी अपभ्रंश छन्द की जाती है। पछो घ घों घीर केख की रामचन्द्रिया में अपभ्रंश के बचबूछो का सुखल प्रयोग हुआ है। हिन्दी का बोहा छन्द अपभ्रंश के बूहा छन्द का भी परिवर्तित रूप है। खोटा नामक छन्द भी अपभ्रंश से ही लिया गया है। अपभ्रंश का अधिकतम छन्द हिन्दी में चौपाई के रूप में उपस्थित हुआ तो 'उत्तामा' हिन्दी में रोसा बन कर आया। इस प्रकार हिन्दी के अनेक छन्द अपभ्रंश से लिये गये हैं।

प्रसकारों के क्षेत्र में भी हिन्दी अपभ्रंश की जाती है। हिन्दी में प्रस्तुत-ये प्रस्तुत का विधान करना स्वयं के सहारे बचवा साकेतिक भावा में नवीन घावों को प्रस्तुत करना अपभ्रंश की बालनिक बुद्धिवादी परम्परा से ही लिया गया। व्याख्यात्मक छन्दों का प्रयोग भी हिन्दी में अपभ्रंश से आया। हिन्दी वालों ने अपभ्रंश की अनेक लोकोक्तियाँ मुहावरे, कथानक—कहिया घावि ग्रहण की। इस प्रकार हिन्दी साहित्य भाषा पक्ष घीर कलापक्ष दोनों ही दृष्टियों से अपभ्रंश काव्य से प्रभावित है। जिस प्रकार संस्कृत से उत्पन्निकार के रूप में अपभ्रंश ने बहुत कुछ पाया उसी प्रकार हिन्दी में भी परम्परा के रूप में अपभ्रंश से बहुत कुछ ग्रहण किया।

सूरदास के गेय पदों में 'गाथा सप्तशती' की कुछ झलक तो मिलती ही है (जिस प्रकार 'गाथा सप्त-शती' में स्थान-स्थान पर गोपियो और राधा की चर्चा आई है, उसी प्रकार सूर में भी) साथ ही हेमचन्द्र के दोहों से उनका एकाध दोहा भी मिलता है—

हेमचन्द्र— बाह बिछोडवि जाहि तुहुँ, हउ तेवइ को दोष ।

हिअअद्विअ जइ नोसरहि, जाणउ मुँज सरोसु ॥

सूरदास ने अपने दोहों में मुञ्ज के स्थान पर भगवान को सम्बोधित किया है—

बाह छुडाए जात हो निवल जानि के मोहि ।

हिरदय से जव जाहु तो, सबल चढौंगो तोहि ॥

मीरा की वाणी अपभ्रंश लोक-गीत परम्परा के बहुत निकट है। मैथिल कोकिल विद्यापति के काव्य में प्रयुक्त अलंकार ही नहीं, नायक-नायिका भेद तथा अन्य शैलीगत विशेषतायें भी अपभ्रंश काव्य के प्रभाव की द्योतक हैं।

उनकी 'कीर्तिलता' में तो अपभ्रंश के गुणानुवाद प्रधान चरित-काव्यों के अनेक लक्षण मिलते हैं, जैसे उसकी कहानी भृग और भृगा की वातचीत के रूप में प्रस्तुत की गई है।

सारांश यह है कि चन्द्रवरदाई से लेकर मीरा तक बहुत से हिन्दी कवि अपभ्रंश काव्य से प्रभावित हैं। हिन्दी साहित्य के आदि युग में वीर गीतों की जो परम्परा चल पड़ी थी, उस पर अपभ्रंश के चरिया गीतों का प्रभाव है। उस समय के प्रबन्ध काव्य, विशेषतः उनके शृंगारिक अंश अपभ्रंश काव्य के ऋणी हैं।

मध्यकालीन हिन्दी कविता भी अपभ्रंश के शृंगार-काव्य से अत्यधिक प्रभावित रही। हिन्दी का रीतिकालीन शृंगारी काव्य अपभ्रंश शृंगार काव्यों से, जिनमें ग्राम वृद्धियों की शृंगार-चेष्टाएँ, नायिकाओं के क्रिया-कलाप, उनके हृदयगत भावों की, सुन्दर अभिव्यक्ति है, से प्रभावित है।

विहारी, देव, मतिराम, आदि अनेक रीतिकालीन कवियों की शृंगारिक भावनाओं पर तथा तत्कालीन लक्षण-ग्रन्थों पर 'गाथा सप्तशती' का प्रभाव स्पष्ट देखा जा सकता है। 'विहारी सतसई' में 'गाथा सप्तशती' से अनेक स्थलों पर भाव-साम्य है। उदाहरण के लिए विहारी का सुप्रसिद्ध दोहा—

“नहिं पराग नहिं मधुर मधु नहिं यिफास यह काल

अली कली ही सौं बिधियो आगे कौन हवाल”

'गाथा सप्तशती' के मूल भाव पर ही आधारित है।

हिन्दी काव्य का विषय ही नहीं, उसकी रचना-शैली और छन्दों पर भी अपभ्रंश का प्रभाव स्पष्ट देखा जाता है। उदाहरण के लिए, जायसी के पद्यावत का बारहमासा अपभ्रंश काव्य शैली की छाया लिए हुए है। स्वयंभू की 'जैन रामायण' तथा तुलसी के 'रामचरितमानस' की रचना शैली एक दूसरे से मिलती है। जायसी के पद्यावत और तुलसी के 'मानस' में अपभ्रंश की कडवक पद्धति का प्रयोग है, अपभ्रंश के काव्य कडवक-वद्ध हैं। पञ्चमटिका या अरिल्ल छन्द की कई पक्तियाँ लिख-

समय सम्बन्धी उपयुक्त मतों पर सम्यक मनन करने के उपरान्त जो निष्कर्ष निकलता है वह यह है कि हिन्दी की पूर्ण प्रतिष्ठा का समय म्यारहवें विक्रम संवत् से बीसवें विक्रम संवत् के मध्य है। जो विद्वान् हिन्दी के प्रादिकाल को साठवें प्रषा आठवें विक्रम संवत् तक सीध कर से बताते हैं वह उनका भावार्थ ही कहा जायेगा क्योंकि इस समय हिन्दी अपने को अपभ्रंश से बिलया न सकी थी।

प्रादिकाल के लिए विभिन्न भाषायी द्वारा प्रस्तावित नाम

समय निर्धारण के उपरान्त विवेच्य काल के नामकरण की समस्या सामने आती है। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में वैज्ञानिक काल विभाजन तथा विविध कालों के वैज्ञानिक नामकरण का यह भाषार्य धुल्ल को दिया जाता है क्योंकि उन्होंने पहली बार हिन्दी-साहित्य के विविध कालों का नाम उत्तरकाल के साहित्य की प्रवृत्तियों के आधार पर रखा। किन्तु इतना होने पर भी विभिन्न कालों के नामों में विषय में विद्वानों में मत भिन्नता बना हुआ है। प्रादिकाल के नामकरण के विषय में भी सभी भाषार्य एक मत नहीं हैं। वस्तुतः नामकरण को लेकर यही नाम सर्वाधिक विवाद-ग्रस्त रहा है। यही कारण है कि भाषार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने इस काल के विषय में कहा है—सायब ही भारतवर्ष के साहित्य के इतिहास में इतने बिरोधों और स्वतोष्णावादी का युग कभी आया होगा। इस काल में एक तरफ तो संस्कृत के ऐसे बड़े-बड़े कवि उत्पन्न हुए जिनकी रचनाएँ असह्य काव्य परम्परा की चरम-सीमा-पर पहुँच गई थी और दूसरी ओर अपभ्रंश के कवि हुए जो अत्यन्त सहज-सरल भाषा में अत्यन्त ससिद्ध शब्दों में अपने मार्मिक भाव प्रकट करते थे। एक अन्य स्वयं पर उन्होंने प्रस्तुत काल के विषय में लिखा है—“इस काल की कहानी को स्पष्ट करने का प्रयत्न बहुत बिना ही किया जा रहा है तथापि उसका चिह्न भी प्रस्पष्ट ही रह गया है।

किन्तु इन कटिलताओं के रहने हुए भी विभिन्न भाषायी ने इस नाम के लिए अपनी अपनी दृष्टि एवं बुद्धि के अनुसृत विभिन्न नाम सुझाये हैं। भाषार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने इसे बीरवर्णन-काल भी कहा है। द्विवेदी जी के इस नाम से ऐसा समझता है जैसे यानी एक समय में हिन्दी साहित्य मिलातल दौर में वर्तमान का किन्तु इन नाम में सर्वत्र साहित्य इस बात का साक्षी है कि सर्वत्र ऐक्य नहीं बल्कि पूर्ण प्रीति है—उसमें परम्परागत ममस्त साहित्यिक प्रवृत्तियों का गुम्बर सम्मिलित है तथा साथ ही कुछ मौलिक उद्भावनाएँ भी की गयी हैं। ऐसी स्थिति में भाषार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी द्वारा सुझाया गया नाम सजीवीन प्रतीत नहीं होता।

भाषार्य राजवर्ण धुल्ल ने इन काल में रची गयी रचनाओं में और रत्न का प्राधान्य देखकर इनका नाम 'बीरगाथा काल' रखा है। यद्यपि विद्वानों द्वारा इस नाम का पर्याप्त बिरोध किया गया है तथापि वर्तमान परिस्थितियों को देखते हुए यही नाम अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है। साथ यह जर हम इस विषय पर विस्तार से विचार करेंगे।

आदिकाल का नामकरण

१. पूर्वापर सीमा-निर्धारण ।
२. आदि काल के लिए विभिन्न आचार्यों द्वारा प्रस्तावित नाम ।
३. उपयुक्त नामकरण ।
४. इस नामकरण के आधार—(क) तत्कालीन परिस्थितियाँ, (ख) उपलब्ध साहित्य-सामग्री, (ग) इस साहित्य की प्रमुख विशेषताएँ ।
५. निष्कर्ष ।

पूर्वापर सीमा-निर्धारण

यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि किस समय परिनिष्ठित अपभ्रंश के महानद से हिन्दी की क्षीण धारा विलग होकर, संस्कृत, पालि, प्राकृतादि के शब्द भाण्डार-रूप स्रोतस्वनियो को अपने में समाहित करती हुई, स्वतन्त्र अस्तित्व की प्रतिष्ठा करती है। इतना असंदिग्ध है कि अनुकूल परिस्थितियाँ पाकर उसने अपने स्वतन्त्र पथ का निर्माण किया, किन्तु प्रारम्भिक अवस्था में उसमें उस विशाल नद के जल का ही प्राधान्य है, जिससे उसका उद्गम है। यह धारा उक्त महानद से कब पृथक् हुई और कहाँ पर पहुँच कर वह अपनी स्वतन्त्र सत्ता की स्थापना करने में समर्थ हो सकी, यह पर्याप्त समय से अनुसन्धित्सुओं की चिन्तना का विषय रहा है। मिश्रबन्धु, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी प्रभृति विचारक हिन्दी भाषा का उदय ईसा की सातवीं शताब्दी में स्वीकार करते हैं। इसका मूलाधार पुण्य नामक उस कवि का उल्लेख पाया जाना है जो स० ७७० के लगभग साहित्य-सर्जन में तल्लीन था। महापण्डित राहुल सांकृत्यायन तथा डॉ० रामकुमार वर्मा भी उपर्युक्त विद्वानों के मत से सहमत हैं। राहुल जी ने हिन्दी साहित्य के आदिकाल का पूर्वापर समय आठवीं से तेरहवीं शताब्दी के बीच स्वीकार किया है। डॉ० रामकुमार वर्मा भी हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक काल को स० ७५० से १३०० तक मानकर उसे दो खण्डों में विभक्त कर देते हैं। यद्यपि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी हिन्दी भाषा का उदय सातवीं शताब्दी से ही मान लेते हैं तथापि वे प्रारम्भिक हिन्दी को अपभ्रंश से बहुत पृथक् नहीं मानते, इसीलिए वे इस काल की स्पष्ट सीमा-रेखा स० १०५० तथा स० १३७५ के मध्य स्वीकार करते हैं। मोतीलाल मेनारिया ने हिन्दी का आविर्भाव-काल स० १०४५ और उसकी पूर्ण प्रतिष्ठा का समय स० १४६० दिया है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी भी मेनारिया के मत में सहमत हैं।

पूर्ण है। साहित्यिक दृष्टि से नहीं। ये रचनाएँ जन प्रवाह में कभी नहीं आ सकीं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि राहुम भी ने बड़े प्रयास से इन सिद्धों की भावियों की खोज की है, तथापि नामकरण का निर्णय उच्चस्तरीय रचनाओं के आधार पर ही किया जाता है और इन रचनाओं को उच्चस्तरीय किंवा साहित्यिक नहीं स्वीकार किया जा सकता। राहुम भी का कहना है कि हिन्दी के इस आदिकाल में सिद्धों के परितः राजपूत राजाओं के दरबार में रहने वाले चारण कवियों का भी बीररसपूर्ण साहित्य उपलब्ध होता है। इन चारण-कवियों ने अपने आश्रयदाताओं की प्रशंसा में श्लोकपूर्ण कविताओं की रचना की है। यथा सुर-सामन्तों के आश्रय में रहने वाले चारण-कवियों के काल को राहुम भी सामन्त-काल कहना उचित समझते हैं। इस प्रकार के नामकरण में शेष यह है कि इसमें 'सामन्त' शब्द से हमारा ध्यान उत्कासीन चारण-कवियों की बीररसपूर्ण रचनाओं की ओर न जाकर उस काल के राजपूत राजाओं तथा सुरवीरों की ओर आकृष्ट होता है। इसलिये भी यह नाम ठीक प्रतीत नहीं होता। एक अन्य शेष यह कि 'सिद्ध युग' 'जैन युग' 'सामन्त-युग' आदि नामों की उद्भावना असाहित्यिक है। इन समस्त दृष्टियों के परितः इस नाम में साम्यवादी विचारधारा की भी झलक मिसली है। स्मरण रहे साहित्य में साम्यवादी विचारधारा का कोई मूल्य नहीं।

अन्धधर शर्मा मुसौरी तथा डॉ. बीरेन्द्र वर्मा ने हिन्दी साहित्य के आदिकाल को 'अपभ्रंश काल' नाम से परिचित किया है। इस नाम में एक बहुत बड़ा शेष यह है कि यह भाषा के प्राकृत्य पर आधारित है। उक्त दोनों विद्वानों ने हिन्दी-साहित्य के आदिकाल में अपभ्रंश की प्रचुरता ऐसी और इसी प्रचुरता के आधार पर यह नाम दे दिया। किन्तु भाषा के नाम के आधार पर किसी भी साहित्य के इतिहास में काल का नाम नहीं रखा जाता। साहित्य के किसी काल का नामकरण 'उत्कासीन साहित्यिक प्रवृत्तियों' के अनुसार उस काल के किसी बुरखर साहित्यकार के नाम पर किया जाता है। 'अपभ्रंश-काल' कहने में ऐसी कोई बात लक्षित नहीं होती। इस नाम में यह भी आशय है कि इससे नीचा या पाठन का ध्यान हिन्दी-साहित्य की ओर न जाकर अपभ्रंश-साहित्य की ओर जाता है। यदि भाषाशास्त्र की दृष्टि से भी विचार किया जाय तो भी अपभ्रंश और हिन्दी दो बिलकुल अलग भाषाएँ हैं यथा पुरानी हिन्दी को अपभ्रंश कह देना ठीक नहीं है। इसमें सन्देह नहीं कि हिन्दी-साहित्य परितः अपभ्रंश से ही विकसित हुआ है किन्तु फिर भी इन साहित्य की भाषा अपभ्रंश से बहुत-बहुत भिन्न है।

डॉ. रामबुद्धर वर्मा ने हिन्दी साहित्य के लिए दो नामों की सलाह की है—
(१) सन्धि-काल एवं (२) चारण काल। डॉ. वर्मा जिसे 'सन्धि-काल' मानते हैं वह अपभ्रंश भाषा के अन्त और हिन्दी भाषा के आरम्भ की स्थिति है। प्राचार्य रामबुद्धर वर्मा ने जिसे बीर भाषा-काल कहा है डॉ. वर्मा ने उसे 'चारण-काल' की संज्ञा दी है और उनके विचार से इन चारण काल से ठीक पूर्व का काल 'सन्धि-काल' है। सन्धि-काल के अन्तर्गत उन्होंने सिद्धों तथा जैन-कवियों की रचनाओं को रखा है। उनका मन्तव्य है कि सिद्धों ने अपनी रचनाओं में जिस लौकधाया का प्रयोग किया

मोतीलाल मेनारिया ने इसे 'आरम्भिक काल' और आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने प्रस्तुत काल को 'आदिकाल' नाम दिया है। वस्तुतः इन दोनों नामों में किसी प्रकार का अन्तर नहीं है—ये दोनों ही नाम एक ही अर्थ के सूचक हैं। जहाँ तक इन नामों की उपयुक्तता का प्रश्न है, इन्हें निश्चित रूप से ही ठीक नहीं माना जा सकता। 'आरम्भिक काल' या 'आदिकाल' नाम निस्सन्देह एक भ्रान्त धारणा के जनक हैं। जब हम इसे आदिकाल कहते हैं तभी हमारे मस्तिष्क में आता है कि यह काल स्वतन्त्र रूप से विकसित होने वाले, पूर्ववर्ती परम्पराओं और काव्य-रुद्धियों से निर्मुक्त एक सर्वथा नवीन साहित्य का काल है, जब कि वस्तु-स्थिति यह है कि हिन्दी का यह प्रारम्भिक काल सर्वथा स्वतन्त्र और नूतन नहीं है। हिन्दी-साहित्य अपने पूर्ववर्ती अपभ्रंश-साहित्य से प्रभूत मात्रा में प्रभावित हुआ है अतः हिन्दी के प्रारम्भिक साहित्य को एकदम स्वतन्त्र एवं नूतन नहीं माना जा सकता। साथ ही देखना यह भी है कि काल का नाम ऐसा हो जो तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्ति का सूचक हो, 'आदिकाल' में इस प्रकार की किसी प्रवृत्ति का द्योतन करने की क्षमता नहीं है। तीसरा मुख्य दोष जो इस नाम में है वह यह कि यदि साहित्य के इतिहास में कालों का नामकरण इसी प्रकार करने लग जायेंगे तो फिर किसी भी साहित्य के इतिहास को तीन कालों में बाँटा जा सकता है—(१) आदि काल या आरम्भिक काल, (२) मध्यकाल और (३) आधुनिक काल। फिर तो साहित्य को समाज का प्रतिबिम्ब मानकर तत्कालीन प्रवृत्तियों के आधार पर उसका नामकरण ही व्यर्थ है, जबकि विश्व-वाङ्मय के इतिहास में कालों का नामकरण किया इसी आधार पर जाता है। कहने का तात्पर्य यह कि प्रारम्भिक काल या 'आदिकाल' निर्दोष नाम नहीं कहा जा सकता। स्वयं आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने 'आदिकाल' नाम की असमर्थता को लक्षित कर कहा है—“वस्तुतः हिन्दी का 'आदिकाल' शब्द एक प्रकार की भ्रामक धारणा की सृष्टि करता है और श्रोता के चित्त में यह भाव पैदा करता है कि यह काल कोई आदिम मनोभावापन्न, परम्परा-विनिर्मुक्त काव्यरुद्धियों से अछूते साहित्य का काल है। यह ठीक नहीं है। यह काल बहुत अधिक परम्परा-प्रेमी, रुद्धिग्रस्त और सजग और सचेत कवियों का काल है। यदि पाठक इस धारणा से सावधान रहे तो यह नाम बुरा नहीं।” प्रस्तुत उद्धरण का अन्तिम वाक्य द्विवेदी जी के अमन्तोष की स्वतः उद्घोषणा करता है।

महापण्डित राहुल सांकृत्यायन की दृष्टि में इस काल को 'सिद्ध-सामान्त-युग' कहा जाना चाहिए। उनका विचार है कि आठवीं से लेकर बारहवीं शताब्दी तक के हिन्दी-साहित्य में दो प्रकार की कविताएँ मिलती हैं—(१) मिट्टों की वाणी और (२) नामन्तो की स्तुतिपत्रक रचनाएँ। उन्होंने सिद्ध सङ्घा को हिन्दी का आदि कवि माना है और इस काल में मिट्टों की एक लम्बी परम्परा का अस्तित्व स्वीकार किया है। मिट्टों की वाणी के अन्तर्गत बौद्ध तथा नाथ मिट्टों की तथा जैन मुनियों की मन्त्र और उपदेशात्मक रचनाएँ आती हैं। कोई पचम के लगभग जैन साहित्य-ज्ञानियों के ग्रन्थों का पता चला है, किन्तु इनका नास्तिक भाषायात्म्य की दृष्टि में महत्त्व-

माचाएँ मिलती हैं। उनमें रणभेरी का निनाद ही सुन पड़ता है। विविध रासोत्सव इस बात के प्रमाण हैं। मुससमान विजेता ज्यों-ज्यों आगे बढ़े बीरगाथात्मक रचनाएँ भी सख्या में बढ़ने लगीं क्योंकि चारण लोग अपने अपने आश्रमवाताओं का प्रवेशान्न देना अपना उत्तम यज्ञगान करना अपना कर्तव्य समझते थे। इतना स्वीकार करते पर भी डाक्टर बाप्पेय का कहना है कि 'हम 'बीरगाथाकाल' यह नाम बदलना पड़ेगा। 'बीरगाथाकाल' नाम ज्यों बदलना पड़ेगा इसके लिये डाक्टर बाप्पेय कोई समय तर्क प्रस्तुत नहीं कर सके हैं। उनके उपयुक्त कथन आपस में बहुत अधिक विरोधी लगते हैं।

मेतीसास मेनारिया ने 'बीरगाथा काल' नाम का विरोध करते हुए लिखा है— ये रासो ग्रन्थ जिनको 'बीरगाथा' नाम दिया गया है और जिनके आधार पर बीरगाथा काल की कल्पना की गई है राजस्थान के किसी समय विद्येय की साहित्यिक प्रवृत्ति को भी सूचित नहीं करते—केवल चारण भाट आदि कुछ वर्ग के लोगों की जन्मजात मनोवृत्ति को प्रकट करते हैं। प्रभुभक्ति का भाव इन बातों के भ्रम में है और ये ग्रन्थ उस भावना की अभिव्यक्ति करते हैं। स्पष्ट है मेनारिया भी एक ही स्वप्न पर विरोधी बातों को कहते-से जान पड़ते हैं। ईकना यह है कि जब चारण भाट आदि अपने रक्तगत भाव की अभिव्यक्ति कर साहित्य का सर्वजन्म कर रहे हैं तो उनके उस भाव पर उस समय के साहित्य का नामकरण क्यों नहीं किया जा सकता।

छारांश यह कि विभिन्न विज्ञानों के विरोध करने पर भी हिन्दी-साहित्य के प्रादिकाल के लिये 'बीरगाथा काल' नाम ही समीचीन है। इस नाम की समीचीनता पर अब गम्भीरता से विचार किया जायेगा।

इस नामकरण के आधार

(क) उत्कालीन परिस्थितियाँ—जिस समय हिन्दी-साहित्य का जन्म हुआ भारत का इतिहास साक्षी है कि वह समय देश में बड़ी ही उपल-पुष्प का था। एक ओर तो भारत पर निरन्तर विदेशी आक्रमण हो रहे थे और दूसरी ओर पारसपरिण बल्लह देश को लोचला किए जा रही थी। सम्राट् हर्षवर्धन की मृत्यु (६४६ ई.) के उपरांत उत्तरी भारत क्षिप्त जिम्न हुआ तथा कोई एक शक्त न रही जो इन विप्लव भू भाग के शासन को सम्भालती। वहीं शताब्दी में प्रतिहार मिहिर भोज ने पुनः इन विगृहीत शक्ति को समन्वित करने का प्रयास किया। दक्षिण भारत की राष्ट्रदृष्टि में समाप्त रणा था। उसी समय चरम के मुसलमानों ने मुहूर पूर्व तक अपने पैर पसारने लगे। यह ठीक है कि चरम के इन आक्रमणकारियों ने मध्य एशिया को भूम में बिना दिया जिम्न भाग की ओर के अग्रगण्यमान से आगे न बढ़ सके। मन् ७११ ई. में मुहम्मद बिन कासिम के नेतृत्व में मुसलमानों ने सिन्ध पर आक्रमण किया। सिन्ध का राजा बाहिर और उमर पुनः तिग-तिग भूमि के लिए लगे जिम्न पल में पराजित हो गये। राजा बाहिर की पराजय का भ्रम चारण बाद में बरोरि राज बाप्पेय राज बाहिर के व्यवहार में पड़ो में ही समन्वित न बन सके वे समय उ दोन केवल उदासीनता हैं। न दिनायी प्राप्त मुसलमानों का साथ दिया

है उसका विकास अर्धमागधी अपभ्रंश से और जैन-कवियों की भाषा नागर अपभ्रंश से हुआ है और इन दोनों भाषाओं का सम्बन्ध शौरसेनी अपभ्रंश से विकसित हिन्दी के प्रारम्भिक रूप से है। इस प्रकार वर्मा जी सिद्ध-साहित्य एवं जैन-कवियों की रचनाओं को हिन्दी-साहित्य के प्रारम्भिक काल के अन्तर्गत ही रखे जाने के पक्ष में हैं। वस्तुतः वर्मा जी ने जिन रचनाओं को 'सन्धि काल' में रखा है, वे रचनाएँ हिन्दी की अपेक्षा अपभ्रंश के ही निकट हैं अतः उन्हें हिन्दी की परिधि में नहीं लिया जाना चाहिए। साथ ही इन रचनाओं का साहित्यिक महत्त्व न होकर केवल धार्मिक महत्त्व है। इसलिए भी इन रचनाओं को हिन्दी-साहित्य में स्थान नहीं दिया जाना चाहिये। अब वर्मा जी के दूसरे नाम ('चारणकाल') पर भी विचार कर लिया जाय। यह निस्सन्देह सत्य है कि यह युग अशान्ति का युग था, बाहर से भारत पर मुसलमानी आक्रमण हो रहे थे, पारस्परिक आन्तरिक युद्ध से देशी राजाओं की शक्ति का ह्रास हो रहा था। ऐसी स्थिति में राजपूत राजाओं के आश्रय में रहने वाले भाट (चारण) दर्पपूर्ण कविताओं का सर्जन कर अपने आश्रयदाताओं को सुनाते रहते थे, किन्तु इतना सब होते हुए भी किसी जाति-विशेष के नाम पर साहित्य में उस काल का नामकरण उपयुक्त नहीं है विश्व के इतिहास में ऐसा कही नहीं पाया जाता कि किसी साहित्य के काल को किसी जाति के नाम पर पुकारा गया हो। दूसरा दोष यह कि यह नाम भी साहित्यिकता-विहीन है। तीसरे यह नाम आचार्य शुक्ल द्वारा दिये गये नाम की ओर ही इंगित करता है।

उपयुक्त नामकरण

आदिकाल के लिये जो सर्वाधिक उपयुक्त नाम हो सकता है वह आचार्य शुक्ल द्वारा प्रदत्त 'वीरगाथा काल' नाम ही हो सकता है, क्योंकि इस काल की परिस्थितियाँ साहित्य एवं इस साहित्य की विशेषताएँ, ये सभी इस नाम की पुष्टि करती हैं। किन्तु इतने पर भी विद्वानों ने 'वीरगाथा काल' नाम का खुलकर विरोध किया है तथा इस नामकरण के खण्डन के लिये उन्होंने अनेको तर्क प्रस्तुत किये हैं, जिनका यथावसर उल्लेख किया जायेगा। शुक्ल जी हिन्दी के आदि काल को 'वीरगाथा काल' नाम देने में स्वयं कुछ हिचकिचाते से प्रतीत होते हैं। यही कारण है कि विभिन्न आलोचकों ने उनके मत का दृढतापूर्वक खण्डन किया है, अन्यथा यदि शुक्ल जी ने दृढ शब्दों में यह नामकरण किया होता तो कदाचित् किसी को भी उनके मत का खण्डन करने का साहस न होता। विश्व की यह परिपाटी चली आ रही है कि एक विद्वान् दूसरे विद्वान् के भग्नावशेष पर अपने यश प्रासाद का निर्माण करना चाहता है और फिर आचार्य जैसे विराट् प्रतिभा-समन्वित आलोचक के विचार को निराधार सिद्ध करने में तो विद्वानों को कितने आत्मगौरव का अनुभव हो सकता है, यह विचार कर ही विद्वानों ने शुक्ल जी का सबल विरोध कर अपनी पूर्ण प्रतिष्ठा करनी चाही है, किन्तु इन विरोधी विद्वानों के तर्क बड़े ही लचर हो गये हैं।

डाक्टर लक्ष्मी सागर बाण्येय का कथन है—“इतिहास हमें बताता है कि हिन्दी साहित्य का आदि-युग अशान्तिपूर्ण था और साहित्यिक खोज भी हमें वीरगाथात्मक ग्रन्थ प्रदान करती है।” आगे वे कहते हैं—“आदिकाल में अनेक महत्त्वपूर्ण वीर-

प्रायः शक्ति धरणा वस के प्रदर्शन के लिए किया जाता था। ऐसी विकट परिस्थिति में यह स्वाभाविक ही था कि उन मुमुक्षु राजाओं के आश्रय में रहने वाले बाद उनकी प्रशस्तियाँ लिखते। फलतः इस काल में रासो ग्रन्थों की रचना हुई जिनमें वीर रस का स्नेह प्रधानगति से प्रवाहित हो रहा है। साथ ही इन ग्रन्थों में उच्चकोटि की साहित्यिकता भी विद्यमान है। अतः इस युग को 'वीरगाथा काल' नाम ही दिया जाना चाहिए।

(क) अरतख साहित्य-सामग्री—यों तो हास की लोभों से हिन्दी के आदिवास में रहे मये अनेक ग्रन्थ मिले हैं किन्तु इन ग्रन्थों में से या तो अधिकांश प्रपञ्च स न है और या फिर यदि वे हिन्दी में हैं तो उन्हें साहित्यिक और प्रबल नहीं किया जा सकता क्योंकि ये प्रायः सभी सिद्धों की घटपटी 'बानियाँ' हैं जिनमें साहित्यिकता का घस भी नहीं है। जो ग्रन्थ साहित्यिक मूल्य के हैं वे आचार्य मुक्त द्वारा निबिष्ट ग्रन्थ ही हैं और उन्हीं के आधार पर आदिकाल के नामकरण की समस्या का हल करना है। कुछ विद्वान् इन ग्रन्थों में अधिकांश को या तो नोटिसमात्र मन्ते हैं अथवा फिर उन्हें अप्रामाणिक या धर्म प्रामाणिक। अब देखना यह है कि इन ग्रन्थों की स्थिति क्या है—क्या ये ग्रन्थ लोभिसमात्र अथवा अप्रामाणिक ही हैं अथवा इनमें कुछ प्रामाणिकता भी है? यदि प्रामाणिकता है तो निस्सन्देह इन ग्रन्थों के आधार पर ही आदिकाल का नाम होना चाहिए। आचार्य मुक्त ने प्रस्तुत काल में उचित विन बारह ग्रन्थों का उल्लेख किया है वे इस प्रकार हैं—

- (१) विजयपालरासो (नल्हसिंह-विरचित स ११५५)
- (२) हम्मीररासो (धार्मिक-विरचित स ११५७)
- (३) कीर्तिनवा (विद्यापति-विरचित स १४६)
- (४) कीर्तिपताका (विद्यापति-विरचित स १४६)
- (५) कुमाररासो (रसपति विजय-विरचित स ११८०-१२५)
- (६) बीससबैव रासो (नरपति नासू-विरचित स १२१२)
- (७) पूष्पीरास रासो (कम्बकरदाई-विरचित स १२२५ १२४६)
- (८) बयकम्ब-प्रकाश (मट्ट बेदार-विरचित स १२२५)
- (९) जयमयक-जस-चरित्रा (मधुरकरकवि-विरचित स १२४)
- (१०) परमासरासो (जगन्नि-विरचित मात्सा का मूल रूप स १२३)
- (११) कुतरो की पहेलियाँ याद (जमीर कुतरो-विरचित स १२३)
- (१२) विद्यापति (विद्यापति-विरचित स १४६)

उल्लिखित पुस्तकों में से कम्बरा इन में वीर रस का आश्रय है किन्तु विद्वानों ने इनमें से अधिकांश को या तो अप्रामाणिक बताया है अथवा उनका अस्तित्व ही स्वीकार नहीं किया है। श्री मोठीनाथ जेजारिया ने 'नल्हसिंह-विरचित' विजयपालरासो को स १६ के आसपास की रचना माना है। उनका कथन है कि इनमें नहीं कि 'ग्याहबी राताखी अ कंगोमी पर विजयपाल नाम के राजा हुए हैं जिनका कपोती और उनसे आसपास के अमबर भरतपुर, भीमपुर यादि राज्यों के

और स्वार्थ-मिद्धि के लिए देश-हित को न्योछावर कर दिया। सिन्ध में रहने वाले वीद्धो ने भी इस राजा का साथ न दिया। स्पष्ट है कि उस समय राजा आक्रमण के अवसर पर भले ही कटता मरता रहे, किन्तु जनता इस सबसे इतनी उदासीन थी कि उसके कान पर जूँ तक न रेंगती थी। ७३६ ई० में तत्कालीन अरब सेनापति ने फिर आक्रमण किया और सिन्ध से कच्छ दक्खिनी मारवाड़, उज्जैन और उत्तरी गुजरात को ध्वस्त कर लाट (दक्षिण गुजरात) में प्रवेश किया। यहाँ पर चालुक्य-सेनापति ने उसका डटकर सामना किया और उसकी सेना का पूर्णतया सहार किया। नवीं शताब्दी में मुसलमान पश्चिमोत्तर भारत पर आक्रमण न कर सके, क्योंकि उस समय काश्मीर सम्राट ललितादित्य जैसे बलशाली राजाओं का वहाँ पर राज्य था।

दसवीं शताब्दी में महमूद गजनवी का गजनी सुल्तान हुआ। उसने भारत पर आक्रमण कर पहले तो पंजाब और कागडा को लिया और फिर अन्तर्वेद पर चढ़ाई करके मथुरा और कन्नौज लूटे तथा कन्नौज को करदा राज्य बनाया। इसी समय उसने ग्वालियर और कालिंजर को भी लूटा। फिर सोमनाथ मन्दिर पर आक्रमण कर वहाँ की विपुल धनराशि को हस्तगत किया। जिन दिनों महमूद उत्तरी भारत पर आक्रमण कर लूट-पाट में लगा हुआ था उन्हीं दिनों दक्षिण का चोल राजा राजेन्द्र अपने राज्य विस्तार में लगा हुआ था। यदि राजेन्द्र ने महमूद का सामना किया होता तो निस्सन्देह महमूद भारत में प्रवेश न कर पाता।

ग्यारहवीं-बारहवीं शताब्दी में दिल्ली में तोमर, अजमेर में चौहान और कन्नौज में गहड़वालियों के शक्तिशाली राज्य थे। ११५० में अजमेर का वीसलदेव चौहान बड़ा ही प्रतापी राजा हुआ और उसने पंजाब में तुर्कों को मुँह की खिलायी।

गजनी में जब मुहम्मद गौरी ने तुर्कों का अन्त कर दिया तो उसे भारत-विजय की लालसा हुई। उसने भारत पर कई आक्रमण किये, किन्तु दिल्लीश्वर पृथ्वीराज इतना शक्तिशाली था कि उसने गौरी को हर बार हराया। एक बार जब गौरी ने गुजरात पर आक्रमण किया तो पृथ्वीराज की सेना आवृत्त तक जाकर लौट आई और गौरी की सेना से युद्ध न किया। उसी समय पृथ्वीराज ने जुझोती के राजा परमर्दिदेव से युद्ध छेड़ दिया, जिससे दो देशी राजाओं की शक्ति का अपव्यय हुआ। कन्नौज के राजा जयचन्द के षड्यन्त्र के परिणामस्वरूप पृथ्वीराज गौरी से पराजित हुआ और मारा गया। इसके पश्चात् कन्नौज और कालिंजर का पतन हुआ। दिल्ली में तुर्क सल्तनत स्थापित हुई और धीरे-धीरे उसका विस्तार होने लगा।

स्पष्ट है कि हिन्दी-साहित्य का जन्म-काल भारत में पूर्ण अशान्ति का युग था। उस समय देश रणचण्डी की क्रीडास्थली बना हुआ था। सर्वत्र वीणा के तारों की नहीं, तलवार की धारों की झकार सुनाई पड़ती थी। देश छोटे-छोटे राज्यों में विभक्त था। राजाओं की पारस्परिक असहिष्णुता चरमसीमा को पहुँच चुकी थी। जत्रय (जर, जमीन, जन) में से जन (स्त्री) प्रायः युद्ध का कारण बनता था। किसी की सुन्दर कन्या का पता लगने पर, कन्या के पिता पर चढ़ाई कर दी जाती थी और इस प्रकार व्यर्थ ही रक्तपात होता था। युद्ध लोकरक्षार्थ न होकर

श्री मेनारिया तथा द्विवेदी जी एक मत होकर दसपत्र विजय (वीरत विजय) के सुभाषरासो को सं १७३ और १७६ के बीच की रचना स्वीकार करते हैं। किन्तु इस प्रकार की स्वीकृति के लिए उनके पास सबल तर्कों का अभाव दिखाई पड़ता है।

नरपति मासु-वृत्त बीसलदेवरासो का रचना-काल अधिकांश विद्वान् उसी दश में धाये हुए पद्य 'बारह सै बहोत्तरा' ह्रां मंझरि' के आधार पर सं० १२१९ मानते हैं। किन्तु श्री मेनारिया द्वारा यह उस समय का रचा नहीं माना जाता जिसके लिए उन्होंने निम्नांकित तर्क प्रस्तुत किये हैं —

(१) बीसलदेवरासो में बीसलदेव का बारह परमार, राजा भोज की लड़की राजमती से विवाह होना लिखा है जबकि भोज और बीसलदेव के समय में लगभग ११ वर्ष का अन्तर है।

(२) बीसलदेवरासो में कालिदास और माघ की बीसलदेव का समकालीन कहा गया है।

(३) बीसलदेवरासो में लिखा है कि भोज ने बीसलदेव को धामीसर कुड़ाच मंडोबर, गुजरात सोरठ सांभर, टोंक लोड़ा चित्तौड़ धारि प्रवेश दहेज में दिये थे। किन्तु इन प्रदेशों का भोज के अधीन होना इतिहास से प्रकट नहीं होता।

(४) बीसलदेवरासो में बीसलदेव और बूँदी के नाम धाये हैं परन्तु तब तक ये नाम बड़े भी नहीं थे।

(५) बीसलदेवरासो में बीसलदेव के उड़ीसा जीतने की बात कही गयी है जिनका समर्थन बीसलदेव के सिलालेखों तथा अन्य ऐतिहासिक सूत्रों से नहीं होता। अजमेर में बीसलदेव नाम के बार राजा हुए हैं, इनमें से किसी ने उड़ीसा नहीं जीता।

(६) बीसलदेवरासो में बीसलदेव का अपने मंत्रीजी को अपना उत्तराधिकारी नियत करना लिखा है। बीसलदेव के बाद उसका बेटा अमरनागेश यही पर बैठा।

प्रथम तर्क के उत्तर में कहा जा सकता है कि राजा भोज अपने समय में बड़े प्रतापशाली राजा हुए हैं अतः अपने आश्रयदाता की प्रशंसा के लिए यदि नरपति ने उनके साथ बीसलदेव का सम्बन्ध स्थापित कर उसे राजा भोज का जामाता बनाकर आश्रयदाता का गौरव बढ़ा दिया तो इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं और न ही इस आधार पर उक्त दश में बीसलदेव के समय में रचा जाना न मानना ठीक है।

कालिदास और माघ की बीसलदेव का समकालीन बताकर कवि को अपने आश्रयदाता की निहता प्रियता का परिचय देना ही धीरे-धीरे रहा होगा।

बड़ा तर्क दहेज की बात है। उसमें भी अतिरिक्त्यना न कार्य लिया गया है। यह स्मरणीय है कि काम्य कभी भी विजुड इतिहास नहीं होता।

बीसलदेव और बूँदी के नाम माघ में जोड़े गये हो सकते हैं।

उड़ीसा पर बीसलदेव द्वारा विजय प्राप्त करने की बात कहने में भी कवि को अपने आश्रयदाता की प्रशंसा ही धीरे-धीरे है।

बड़ा तर्क मंत्रीजी को उत्तराधिकारी बनाने का प्रश्न है इसका यही उत्तर हो सकता है कि सम्भव है किसी कारणवश अपने लड़के से कुछ होकर बीसलदेव ने

कुछ भागो पर अधिकार था, परन्तु गजनी, ईरान, काबुल, दिल्ली, ढूँढाड, अजमेर आदि पर विजयपाल का एक-छत्र राज्य होने की जो बात नल्लसिंह ने अपने इस ग्रन्थ में लिखी है, वह इतिहास-विरुद्ध और अतिरञ्जना है। यहाँ पर विचारणीय यह है कि क्या पुस्तक में केवल अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन मिलने से उसके विषय में यह कहा जा सकता है कि यह रचना अमुक काल की नहीं, प्रत्युत अमुक काल की है? एक तो वैसे ही विजयपाल और नल्लसिंह के मध्य लगभग २५० वर्ष का व्यवधान है। इससे बहुत सी अतथ्यात्मक बातों का उसमें समावेश सम्भव है, अतः इतिहास की दृष्टि से न सही, परन्तु साहित्यिक दृष्टि से उसका महत्त्व अवश्य है। केवल अतिरञ्जना के आधार पर यह नहीं कहा जा सकता कि इसकी रचना स० १६०० के लगभग हुई। ऐसे तो भूषण ने भी, जो स्वयं शिवाजी के समकालीन थे, शिवाजी-स्तवन में अतिरञ्जना से कार्य लिया है, किन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि भूषण सत्रहवीं शताब्दी के कवि न होकर उन्नीसवीं अथवा बीसवीं शताब्दी के कवि थे। प्रायः यह देखा गया है कि जिस समय ये भाट किसी वीर का प्रशस्तिगान करने लग जाते थे, उस समय उस वीर की प्रशंसा में ये पृथ्वी-आकाश को एक कर देते थे, अतः अतिरञ्जना के आधार पर इस पुस्तक की रचना स० १६०० में स्वीकार करना ठीक नहीं। कुछ लोगों ने इस पुस्तक को अपभ्रंश भाषा में रचित बताकर उसे हिन्दी-साहित्य के दायरे से ही अलग कर दिया है। यह बात इस लेख के आरम्भ में ही कही जा चुकी है कि आदिकाल में रचित हिन्दी-ग्रन्थों में अपभ्रंश का वाहुल्य है, फिर उसे एकदम अपभ्रंश पुस्तक समझकर हिन्दी-साहित्य की परिधि में न लेना भूल ही है।

शागंधर द्वारा लोकभाषा में रचे गये हम्मीररासो के विषय में श्री मेनारिया का कहना है कि इस ग्रन्थ का पता इस समय नहीं लगता, परन्तु इसके कुछ अंश इधर-उधर बिखरे मिलते हैं। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी इस पुस्तक को नोटिसमात्र ही बताते हैं, जबकि 'प्राकृत पंगलम्' से इसका अस्तित्व सिद्ध होता है। आज से लगभग पचास वर्ष पूर्व भास के नाटक भी नोटिसमात्र ही माने जाते थे, किन्तु आज वे उपलब्ध हैं। इससे यह सिद्ध होता है कि जिन ग्रन्थों का किसी ग्रन्थ में उल्लेख मिलता है, उनकी सत्ता अवश्य होती है। कुछ भी सही, इतना तो निश्चित है कि इस पुस्तक की सत्ता थी और 'प्राकृत पंगलम्' में आये हुए उसके छन्दों से उसके प्रतिपाद्य का भी सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। ये छन्द प्रस्तुत ग्रन्थ को वीर-गाथात्मक ही सिद्ध करते हैं।

इसमें तो किसी भी विद्वान् को मन्देह नहीं कि कीर्तिलता तथा कीर्तिपताका वीरगाथात्मक ग्रन्थ है किन्तु उन्हें अपभ्रंश भाषा में रचित बताकर उनका वहिष्कार कर दिया गया। यह ठीक है कि इन ग्रन्थों में अपभ्रंश का पर्याप्त प्रयोग है, किन्तु अपभ्रंश के इस प्रयोग के कारण इन ग्रन्थों को हिन्दी-साहित्य से वहिष्कृत नहीं किया जा सकता। स्मरण रहे इन आदिकालीन ग्रन्थों में अपभ्रंश का समधिक प्रयोग अवश्यम्भावी है। यह बात दूसरी है कि किसी पुस्तक में अपभ्रंश का पुट कम मिलेगा, किसी में अधिक। तात्पर्य यह कि इन ग्रन्थों को कौरी अपभ्रंश की रचनाएँ बताकर उन्हें हिन्दी-साहित्य से अलग कर देना ठीक नहीं।

राठीबां री स्यात मे सस्नेह होते से इतना ती धसमिदग्ध है कि इन कव्यों की रसा भी या है। हाँ ! इस क्षेत्र में अधिक शोध की आवश्यकता है।

परमात्मासो क विषय में द्विवेदी भी कहते हैं— जगन्नि के काम्य का प्राच कही पठा नहीं है, पर उसके आधार पर प्रचलित पीठ हिन्दी भाषा भाषी प्रांठों के पाँच पाँच में प्रचलित सुनाई पड़ते हैं। उनका कथन है—‘सो यह भी मोटिसमात्र स कुछ अधिक बाम का नहीं। जब यह मान लिया जाता है कि प्रस्तुत पुस्तक के आधार पर ही पीठ प्रचलित है तो वह पुस्तक अवश्य ही बीरयाबात्मक रही होगी।

सायंत यह है कि उपसम्भ सामग्री के आधार पर भी हिन्दी-साहित्य के सार्वि काल का नामकरण बीरयाबा काल ही उचित प्रतीत होता है।

(घ) इस साहित्य की प्रमुख विशेषताएँ—हिन्दी के आधिकांशीन साहित्य की सर्वप्रथम परिस्परिचिन्त्य विशेषता माट तथा चारण कवियों द्वारा अपने आभयराठाओं की प्रशंसा है। दूसरी विशेषता युद्धों के सजीव एवं सुन्दर वर्णनों की है। कर्कश पदावली से युद्ध के बीर रस-युग्म आवास घेत प्रीत हिन्दी के आदि-युग की यह कविता हिन्दी-साहित्य में अद्वितीय है। इसकी बीरवचनावली में शस्त्रों की झनकार स्पष्ट सुन पड़ती है। हिन्दी के परवर्ती साहित्य में यूपन के अतिरिक्त फिर ऐसी कविता के दर्शन नहीं हुये। तीसरी विशेषता बीर एवं श्रुपातु रसों का सम्मिश्रण है। इस युग में सुन्दर कन्या को पाने के लिये रक्त की नदियाँ बह जाती थी। इस युग के साहित्य की चौथी विशेषता ऐतिहासिकता की अपेक्षा कल्पना का प्राचाम्य है। दरबारी कवि शोधपूर्ण कविता सुनाने के लिए असम्भव कल्पनाएँ तक कर लिया करते थे।

इस काल की प्रमुख भाषा डियल है जो सर्वाधिक बीर रस के ही उपयुक्त है। इस काल की भाषा में अपभ्रंस की भी प्रचुरता है। इसमें भी बीर रस के अनेक में पर्याप्त योग दिया है। कहीं-कहीं मैथिली और कहीं बोली के भी वर्णन हो जाते हैं।

कव्यों में अधिकशः ऐसे कव्यों को अपनाया गया है जो युद्ध के सजीव वर्णनों को प्रस्तुत कर सकें। दोहा पद्यटिका अरिस्त पञ्चरी तीमर, नाट्य और विवेक कर कल्पन का कटकर प्रयोग किया गया है।

रसों में सर्वत्र बीर रस का ही प्राचाम्य है।

५. निष्कर्ष

यदि यह मान लिया जाय कि साहित्य लेखक की कल्पना से परिभाषित रिक्त [साथी पड़ने वाले समाज का प्रतिबिम्ब है और यह भी मान लिया जाय (जैसा कि सभी विद्वान् मानते हैं) कि हिन्दी आदि काल युद्धों का समय या तो इस युग के नाम को ‘बीरयाबा काल’ मान लेने से किसी प्रकार की कठिनाई नहीं होती चाहिए, क्योंकि मानों के प्रशस्तिगान के रूप में उपलब्ध रासो धर्मों की रचना की है।

अपने भतीजे को उत्तराधिकारी बनानेकी बात कहदी हो और कवि ने उसे अपने ग्रन्थ में यथावत् ले लिया हो ।

श्री मेनारिया इस ग्रन्थ की भाषा सोलहवीं शताब्दी की मानते हैं, परन्तु वस्तुस्थिति यह है कि लोगो को कण्ठस्थ रहने के कारण इसकी भाषा में परिवर्तन आ गया ।

सोलहवीं शताब्दी में नरपति नाम का एक कवि गुजरात में हुआ है, जिसने 'नन्दवत्तीसी' और पंचदण्ड की रचना की है । श्री मेनारिया ने 'अनुमान' से वीसलदेवरासो के रचयिता और इस कवि को एक मान लिया है । दोनों को एक सिद्ध करने के लिये मैथ्यू आर्नल्ड वाली तुला-शैली को अपनाया है, अर्थात् एक छन्द पंचदण्ड से ले कर तुला के एक पलड़े में रखा है और उसी प्रकार का एक पद वीसलदेवरासो से ले कर दूसरे पलड़े में रखा है, और इस प्रकार दोनों पदों का भार बराबर करके कह दिया कि पंचदण्ड के रचयिता और वीसलदेवरासो के रचयिता में कोई अन्तर नहीं, वे दोनों एक हैं । यह तुला-पद्धति सर्वथा भ्रामक है ।

वीसलदेवरासो की प्राचीनता के विषय में डा० रामकुमार वर्मा का मत है—
“वीसलदेवरासो का व्याकरण अपभ्रंश के नियमों का पालन कर रहा है । कारक, क्रियाओं और सज्ञाओं के रूप अपभ्रंश भाषा के ही हैं, अतएव भाषा की दृष्टि से इस रासो का अपभ्रंश भाषा से सद्य विकसित हिन्दी का ग्रन्थ कहने में किसी प्रकार की आपत्ति नहीं होनी चाहिये ।”

कुछ लोग वीसलदेवरासो को शृंगारपरक मानते हैं, किन्तु डा० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने स्पष्ट कहा है—‘वीसलदेवरासो में वीर और शृंगार रसों का मिश्रण है ।’

श्री मेनारिया पृथ्वीराजरासो की रचना को पृथ्वीराज के समय से स्वीकार नहीं करते । इसके लिए वे तर्क प्रस्तुत करते हैं कि ‘पृथ्वीराज विजय’ महाकाव्य (स० १२४६), ‘प्रवन्ध-चिन्तामणि’ (स० १३६१) ‘हमीर-महाकाव्य’ (स० १४६०) ‘सुर्जन-चरित्र’ (स० १६३५) इत्यादि संस्कृत-ग्रन्थों में, जिनमें पृथ्वीराज अथवा चौहानवंशी अन्य राजाओं का वर्णन आया है, रासो का नाम ही नहीं मिलता । स्मरण रहे कि भाषा में लिखे गये काव्य उस समय हेय दृष्टि से देखे जाते थे । इसी प्रकार की प्रवृत्ति तुलसी के समय तक देखी जाती रही है, अत यदि उपर्युक्त संस्कृत ग्रन्थों में इसका वर्णन नहीं आया तो कोई आश्चर्य की बात नहीं । दूसरे उनका कहना है कि इसकी भाषा अठारहवीं शताब्दी की है । यह तर्क कोई अकाट्य तर्क प्रतीत नहीं होता, क्योंकि इस ग्रन्थ के गेयात्मक होने के कारण उसकी भाषा में परिवर्तन स्वाभाविक है ।

पृथ्वीराजरासो की ऐतिहासिकता सिद्ध करने के लिये श्री मोहनलाल विष्णुलाल पण्ड्या आदि विद्वानों द्वारा स्वीकृत अनन्द सवत् को मेनारिया जी ने निराधार, ‘भावुकतापूर्ण’ और ‘भ्रामक’ बताया है, किन्तु जाने अथवा अनजाने स्वयं भी उसी सरणि का अनुसरण किया है, क्योंकि वे स्वयं भी तो ‘उदधि’ और ‘करद’ को ७ तथा १ की संख्या का सूचक मान बैठे हैं ।

जयचंदप्रकाश और जयमयंकजसचन्द्रिका, जिनका उल्लेख सिंघायच दयालदास कृत राठौडा री ख्यात में मिलता है, को भी द्विवेदी जी नोटिसमात्र मानते हैं ।

जाता है। गोपाल पूर्ब तापनी' उपनिषद् में भक्ति का विवेचन करते हुये कहा गया है—'मन को मगवान् मे पूर्णरूप से केन्द्रित करके किसी फल की इच्छा किये बिना उस का निरन्तर भजन करना ही भक्ति है। बलसमाचार्य ने मगवान् में माहात्म्यपूर्वक मुद्ग और सतत स्नेह की ही भक्ति बताते हुये इसे भुक्ति का सरलतम उपाय कहा—'माहात्म्यज्ञानपूर्वस्तु मुद्ग सर्वतोऽधिक' स्नेहो भक्तिरिति प्रोक्तस्तथा मुक्तिर्न चाप्यत्र। भक्तिरसामृतसिन्धुकार की मा यता है—'ज्ञान और कर्मके प्रभाव से रहित हो किसी प्रकार की फल की इच्छा किये बिना निरन्तर कृष्ण का प्रेमपूर्वक ध्यान करना ही भक्ति है। 'भक्तिरसायन के रचयिता ने भक्ति को स्पष्ट करते हुये लिखा है— मन की उस शक्ति को भक्ति कहते हैं जो साध्यात्मिक साधना से इन्हीं श्रुत होकर ईश्वर की ओर प्रभावित होती है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने कहा और प्रेम के योग को भक्ति की संज्ञा दी है। डा. हजारी प्रसाद द्विवेदी का मन्तव्य है—'भक्ति मगवान् के प्रति अनन्ययामी एकाग्र प्रेम का ही नाम है।

उपयुक्त भक्तिविषयक परिभाषाओं में शब्दों का अन्तर भले ही हो किन्तु अर्थ का अन्तर नहीं है। कहने का तात्पर्य यह कि भक्ति के विषय में उपयुक्त सभी विद्वान् एकमत हैं। यदि इन सभी परिभाषाओं के सार को एक वाक्य में प्रस्तुत किया जाय तो कहा जा सकता है कि मगवान् के माहात्म्य का ज्ञान रखते हुये अज्ञा एवं प्रेम के साथ उसके प्रति अपने को समर्पित कर देना ही भक्ति है।

भक्ति के उद्भव के सम्बन्ध में विद्वानों की विभिन्न धारणाएँ तथा उनकी समीक्षा

भारत में भक्ति का उद्भव कब और किस कारण से हुआ इस विषय में विद्वानों में ऐकमत्य नहीं है। वेबर कीय प्रियर्सन विस्मृत प्रभृति पारश्चात्य विचारकों ने भारतीय भक्ति को ईसाइयों की देन माना है। महाभारत में जिस 'स्वेट डीप' का वर्णन है उसे वेबर महोदय ने ग्रीक जातियों का निवास-स्थान (यूरोप) माना है तथा अयन्तियो को मनाने की प्रथा का सम्बन्ध ईसाइयत से स्थापित किया है और इस प्रकार भारतीय भक्ति-साधना को ईसाई धर्म के प्रभाव से विकसित सिद्ध करने का प्रयत्न किया है। प्रियर्सन का कहना है कि ईसा की दूसरी-तीसरी शताब्दी में कुछ ईसाई मठान में आकर बस गये वे और उन्हीं के प्रभाव से भक्ति का विकास हुआ। विस्मृत महोदय कुछ और बात ही कहते हैं। वे कहते हैं कि भक्ति धर्माधीन युग की उपज है। विभिन्न आचार्यों ने अपनी प्रतिष्ठा के लिए इसका प्रचार किया है। एक अग्र्य पारश्चात्य विद्वान् तो अपनी कल्पना-शक्ति के सहारे कृष्ण को वाइस्ट का ही क्वाण्टर मान बैठे हैं। धृष्ट्या हुआ कि उनकी कल्पना-शक्ति यही तक सीमित रही और गोपियों को किसी का क्वाण्टर मानने के लिए मारे न बढ़ सकी। वस्तुतः भारतीय भक्ति-साधना को ईसाइयों की देन कल्पनीय स्वीकार नहीं किया जा सकता। यह साधना पूर्वर्ण्य भारतीय है। इस पर किसी बाहरी तत्त्व का प्रभाव नहीं है। श्री बाल गंगाधर तिलक भी कृष्ण स्वामी आश्रम, डॉ. एन. राम जीधरी साहि विद्वानों ने अपने प्रबल तर्कों के बल पर पारश्चात्य विपश्चिन्तों की भक्ति के उद्भव से

भक्ति : उद्गम और विकास

१. भक्ति से तात्पर्य

२. भक्ति के उद्गम के सम्बन्ध में विद्वानों की विभिन्न धारणायें तथा उनकी समीक्षा

३. भक्ति का क्रमिक विकास—(क) वैदिक साहित्य, (ख) गीत, (ग) नारद भक्ति सूत्र (घ) पौराणिक साहित्य, (ङ) पान्चरात्र मत, (च) मध्ययुगीन विभिन्न वैष्णव सम्प्रदाय, (छ) मध्ययुगीन वैष्णवेतर विचारधाराओं का भक्ति को योग (ज) मध्ययुगीन भक्त कवि (झ) रीतिकाल में भक्ति ।

४. निष्कर्ष

भक्ति से तात्पर्य

भक्ति की व्याख्या से पूर्वं इसका व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ जान लेना परमावश्यक है। 'भक्ति' शब्द सेवा के अर्थ में प्रयुक्त संस्कृत धातु भज् से क्तिन् प्रत्यय लगाकर निष्पन्न होता है। यो भक्ति का मूल अर्थ 'सेवा करना है, किन्तु धीरे-धीरे यह शब्द एक विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त होने लगा। यहाँ पर इसके इसी विशिष्ट अर्थ पर प्रकाश डालना ही मुख्य प्रयोजन है।

गीता में भगवान् कृष्ण ने अर्जुन से कहा—'मय्यर्पितमनोबुद्धिर्यो मद्भक्त स मे प्रिय ।' अर्थात् जिसने अपने मन एवं बुद्धि को मुझे समर्पित कर दिया है, वह भक्त मुझे प्रिय है। नारद भक्ति सूत्र में भक्ति के विषय में पाराशर्य का मत उद्धृत करते हुये लिखा गया है—'पूजादिष्वनुराग इति पाराशर्य । अर्थात् पाराशर्य का मत है कि पूजादि में अनुराग ही भक्ति है। शाण्डिल्य के विचार से ईश्वर के प्रति परम अनुराग ही भक्ति है—'सा परानुरक्तिरीश्वरे । नारद ने भक्ति की कुछ अन्य विशद व्याख्या प्रस्तुत करते हुये कहा—'सा त्वस्मिन् परमप्रेमरूपा अमृतस्वरूपा च । तत्रापि महात्म्यज्ञान-विस्मृत्यपवाद तद्विहीन जाराणामिव । अर्थात् भक्ति ईश्वर के प्रति परम-प्रेमरूपा तथा अमृतस्वरूपा है। इस (भक्ति) में (ईश्वर के) माहात्म्य-ज्ञान का विस्मरण नहीं होना चाहिये। माहात्म्य-ज्ञान से रहित भक्ति व्यभिचारियों के प्रेम के समान है। मध्वाचार्य द्वारा दिया गया है भक्ति का लक्षण नारद के भक्ति-लक्षण से ही मिलता-जुलता है उनका मत—'भगवान् मे माहात्म्यज्ञानपूर्वक सुदृढ़ और सतत स्नेह ही भक्ति है। इससे अधिक मुक्ति का कोई दूसरा सरल उपाय नहीं है। यह परम प्रेम जो पूर्व ज्ञान से उत्पन्न होता है और सर्वदा विद्यमान रहता है, भक्ति कहा

हमारे कुछ भारतीय भाषायों में भी मध्ययुगीन भक्ति धारमोत्थन को पराजित मनोवृत्ति का परिणाम माना है। भाषाएँ रामचन्द्र शुक्ल लिखते हैं—“अपने पीछे से हटाए जाति के सिधे भगवान की शक्ति धीरे धीरे करना की धीरे ध्यान जाने के प्रतिरिक्त दूसरा भाग ही क्या था। बाबू गुलाबराय का भी मत है कि मनोवैज्ञानिक तथ्य के अनुसार हार की मनोवृत्ति में दो बातें सम्भव हैं या तो अपनी धार्मिक अथवा विद्या या भोग विचार में पड़कर हार को भूल जाना। भक्तिकाल में लोगों में प्रथम प्रकार की मनोवृत्ति पाई गई। इन भाषायों के मतों पर दृष्टिपाठ करने से ऐसा मयता है कि इन्होंने वस्तुस्थिति का भली प्रकार परीक्षित नहीं किया है। यदि हिन्दी का मध्ययुगीन भक्ति-साहित्य पराजित मनोवृत्ति का परिणाम होता तो उसमें जीवन का वह उत्साह देखने को न मिलता था उसमें इस समय विद्यमान है और फिर यदि मुसलमानों के आक्रमण के फलस्वरूप ही बनता भक्ति की ओर प्रवृत्त होती तो उसे सर्वाधिक उत्तरी भारत में प्रवृत्त होना चाहिए था बहिणी भारत में नहीं जबकि वास्तविकता यह है कि मुसलमानों के आक्रमण के समय उत्तरी भारत की अपेक्षा दक्षिण में ही भक्ति-धारमोत्थन लोगों पर था। भाषाएँ हजारों प्रमाणों से ठीक कहा है—‘यह बात अत्यन्त उपहासास्पद है कि जब मुसलमान लोग उत्तर भारत के मन्दिर तोड़ रहे थे तो उसी समय अपेक्षाकृत निरापद दक्षिण में भक्त लोगों ने समय का उपयोग करके प्रार्थना की। मुसलमानों के अत्याचार से यदि भक्ति की भाव धारा को समझना था तो पहले उसे सिन्ध में और फिर उसे उत्तर भारत में प्रकट होना चाहिए था पर हुई विलम्ब में। जो संक्षेप रामचन्द्र भी भाषाएँ शुक्ल तथा गुलाबराय जी के मतों से असहमत हैं। उनका कथन है— न भक्ति का उद्भव राजनैतिक अत्याचारों की प्रतिक्रिया-स्वरूप हुआ था और न किसी विदेशी प्रभाव के कारण। हिन्दी साहित्य के भक्तिकाल के पहले से यह धारा बही आ रही थी। एक स्वयं पर उनके शब्द हैं— ‘भक्ति धारमोत्थन के प्रतिपक्षी और पक्षी इस्लाम और हिन्दू उस समय नहीं थे उस समय के निम्न जातियाँ और ब्राह्मण तथा उच्च जातियाँ। दक्षिण के प्रभाव और आचार्यों से प्रारम्भ हुआ भक्ति का प्रवाह पाण्डुपर्व में सम्भव पाठा रहा फिर भावगत सम्प्रदाय बनकर वैष्णवों में प्रकटित हुआ और उसका सब समानांतर लिंगावतों में प्रकट हुआ। पुनः से सहजमान भक्ति के रूप में बहल गया। समस्त भक्ति-सम्प्रदाय उच्च वर्गों के अधिकारियों के विरुद्ध था।

भक्ति का क्रमिक विकास

भारतीय भक्ति-साधना किस युग में प्रारम्भ हुई, इस विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। डॉ. सत्येन्द्र ने भक्ति के बीज को प्रागैतिहासिक युग में देखा है और इसे दक्षिण के वैष्णव मठों की देन न मानकर शक्ति की देन माना है। उनका कथन है— ‘भक्ति शक्ति की अपनी जाये रामानन्द’ इस शक्ति के अनुसार भक्ति का प्राथमिक शक्ति में हुआ। भक्तिकर्ता सम्भवतः नहीं जानता था कि वह इन धर्मों के द्वारा कितने गहरे अर्थ को प्रकट कर रहा है। उसका शक्ति से प्रतिपक्ष सम्भवतः दक्षिण देश से ही था किन्तु जैसा उचित किया जा चुका है, नई प्रागैतिहासिक लोगों से यह सिद्ध हो जाता है कि भक्ति का मूल शक्ति में है और

भक्ति उद्गम और विकास

सम्बद्ध भ्रान्त धारणाओं की वज्जियाँ उड़ा दी हैं और उन्होंने बड़े ही शोधपूर्ण ढंग से भक्ति का मूल उद्गम प्राचीन भारतीय स्रोतों में सिद्ध किया है। डाक्टर हजारी प्रसाद द्विवेदी ने भारतीय भक्ति-साधना पर ईसाई-प्रभाव को अस्वीकारते हुए लिखा है— “इस प्रकार के अवतारवाद का जो रूप है इस पर महायान सम्प्रदाय का विशेष प्रभाव है। यह बात नहीं कि प्राचीन हिन्दू चिन्तन के साथ उसका सम्बन्ध एकदम हो ही नहीं पर सूरदास, तुलसीदास आदि भक्तों में उसका जो स्वरूप पाया जाता है वह प्राचीन चिन्तनों से कुछ ऐसी भिन्न जाति का है कि एक जमाने में ग्रियर्सन, केनेडी आदि पण्डितों ने उसमें ईसाईपन का आभास पाया था। उनकी समझ में नहीं आ सका कि ईसाई धर्म के सिवाय इस प्रकार के भाव और कही से मिल सकते हैं। लेकिन आज की शोध की दुनिया बदल गई है। ईसाई धर्म में जो भक्तिवाद है वही महायानियों की देन सिद्ध होने को चला है। क्योंकि ऐसे बौद्धों का अस्तित्व एशिया की पश्चिमी सीमा में सिद्ध हो चुका है और कुछ पंडित तो इस प्रकार के प्रमाण पाने का दावा करने लगे हैं कि स्वयं ईसामसीह भारत के उत्तरी प्रदेशों में आये और बौद्ध धर्म में दीक्षित हुए थे।”

आधुनिक कतिपय विद्वानों ने जब पाश्चात्य मनीषियों की भक्ति के विषय में आपाधापी की प्रवृत्ति देखी तो वे भी भक्ति को मुस्लिम संस्कृति की देन बता बैठे। हुमायूँ कवीर, डॉ० आबिद हुसेन आदि मुस्लिम विद्वानों ने समग्र भारतीय भक्ति आन्दोलन को मुस्लिम संस्कृति के सम्पर्क की देन बताया है और शकराचार्य, निम्बार्क, रामानुज, रामानन्द, वल्लभाचार्य, आलवार सन्त, शैव और लिंगायत आदि शैव सम्प्रदायों की दार्शनिक मान्यताओं पर मुस्लिम प्रभाव माना है। डॉ० ताराचन्द भी भक्ति के उद्गम के विषय में इसी प्रकार के भाव व्यक्त करते हैं, किन्तु ये विद्वान् इस प्रकार की धारणाओं को व्यक्त करते समय यह भूल जाते हैं कि यह भक्ति-आन्दोलन आपाततः भारतीय है। इसमें जो आशावाद है, वह पूर्णतः भारतीय है। उपर्युक्त विद्वानों के मत के खण्डनार्थ एक आधुनिक आलोचक के शब्दों को उद्धृत करते हुए कहा जा सकता है— “हिन्दू सदा आशावादी रहा। उसका सुखान्त साहित्य उसके आनन्दवादी दृष्टिकोण का सूचक है। हिन्दू जाति अपनी जीवत शक्ति के लिए विशेष प्रसिद्ध है। उसमें विपम में विपम परिस्थितियों में भी जीवित रहने की शक्ति रही है। शकर, रामानुजाचार्य, मध्वाचार्य, विष्णु स्वामी, निम्बार्क, रामानन्द, चैतन्य और वल्लभाचार्य प्रायः ये सभी आचार्य मुस्लिम युग की उपज हैं पर वे सदा देश की राजनीतिक परिस्थितियों में निर्लिप्त रहे हैं। कवीर, नानक, सूर, तुलसी नन्ददास तथा जायसी आदि की भी यही दशा है। इनका साहित्य उल्लासमय प्राणों के स्फूर्तिमय स्पन्दन से सवलित है, इसमें निराशा की छाया तक नहीं। यदि राजनीतिक पराजय ही भक्ति के उदय का एकान्तिक कारण होती तो जायसी, कुतुबन, मझन, उममान आदि सूफी कवि एवं कवीर—इन भक्तिकालीन मुसलमानों द्वारा भक्ति पद्धति को अपनाने के लिए यह तर्क उपस्थित नहीं किया जा सकता।”

के प्रति भ्रष्टा भावना है उसका एक उदाहरण इष्टम् है—

‘त्वयेदिग्र युष्मा क्वं प्रति वधीमहि स्पृम
त्वमस्माकं तव स्मतिः । (ऋ ८।१९।३२)

अर्थात् हे ईश्वर ! हम तेरे साथ संयुक्त रहने से ही अपने प्रतिस्पर्धियों का सामना कर सकते हैं । तू हमारा है और हम तेरे हैं ।

यद्यपि ब्राह्मण-ग्रन्थों में भक्ति का विशद निरूपण नहीं किया गया है तथापि ‘यस्मै देवतायै हविर्गृहीतं स्वात् ताम् ध्यायेत् । (ऐतरेय ११।८) जैसी उक्तियों में भक्ति के ध्यान-रूपी व्यवहार के वर्णन हो पाते हैं ।

उपनिषद्-साहित्य में प्रभु को रस रूप माना गया है और लिखा है—“रसं हि प्रयं लब्ध्वा धाम्नी भवति” (तै ७।२) अर्थात् रस-रूप प्रभु को प्राप्त करने सावक धामन्वय यत्न जाता है । कठोपनिषद् तथा मुण्डक उपनिषद् का ऋषि तो स्पष्ट स्वर में प्रभु कृपा को ही महत्ता देता है जो भक्ति का प्रमुख ध्येय है । उपनिषत्काल में ज्ञान के दो रूपों की खोज करते हुए आचार्य मुक्त ने लिखा है— एक तो हृदय पर को बिल्कुल छोड़कर केवल बुद्धि या विभुज् ज्ञान को लेकर ज्ञान और हृदय हृदय पर समन्वित ज्ञान को लेकर । यह हृदय-यत्न समन्वित ज्ञान भक्ति से व्यतिरिक्त अन्य कुछ नहीं क्योंकि भक्ति में भी सर्वप्रथम अवधान तथा उसके माहुरत्व का ज्ञान अपरिहार्य है । इस ज्ञान के उपरान्त ही भक्त अपने आराध्य का स्वल्प निर्धारित कर उसमें ठस्मीन होता है ।

(क) पीता—गीता में आकर भक्ति आत्यन्त विशद रूप धारण कर लेती है । पीता में कम तथा ज्ञान की अपेक्षा भक्ति का महत्त्व विशेष रूप से प्रतिपादित किया गया है । यद्यपि पीता में मोक्ष के लिए तपस्वा तथा वेराध्य के मार्ग को प्रभावपूर्ण नहीं माना तथापि यह स्पष्ट रूप से कहा गया है कि मुक्ति कुछ नैतिक आचरण से नहीं अपितु भावपूर्ण उपासना या भक्ति में है । समर्पण भक्ति का प्रमुख ध्येय है और गीता में समर्पण की भावना पर बहुत अधिक बल दिया गया है । बामुदेव कृष्ण प्रभु न से कहते हैं—

‘मां हि पार्थ व्यपाश्रित्य योऽपि स्युः पापयोगतः ।

स्त्रियो वैश्यास्तथा शूद्रास्तोऽपि याति परात्मनः ॥

अर्थात् हे प्रभु ! मेरी धारण में आने पर पापी व्यक्ति भी जाहे के स्त्री हो जाहे वैश्य हों और जाहे शूद्र हों परम पति को प्राप्त करते हैं

महाभारत पीता जिसका अधिष्ठान यत्न है वे भी भक्ति का स्वर मुनाई पड़ता है किन्तु घटने जोरो से नहीं जिसने जोरी से पीता है । महाभारत के पाण्डिपर्व तथा भीष्मपर्व में नारायणीयोदात्तान का वर्णन है जिसमें भावगत धारवत नारायण या पञ्चरात्र यम का उल्लेख है । इन चारों पर्वों में नारायण या बामुदेव की जिस उपासना पद्धति का निरूपण किया गया है उसे भक्ति भावना या आराध्यिक रूप कहा जा सकता है । महाभारत में बतलाया गया है कि भावगत धर्म के मूल प्रवर्तक नारायण हैं और इन धर्म के प्रचारक नारद जी । दूमरी ओर छान्दोग्य उपनिषद् में

दक्षिण के द्राविडों में ही नहीं उनके महान् पूर्वज मोहनजोदड़ो और हड़प्पा के द्राविडों में। अभी तक ससार को जितने भी साध्य प्रमाण प्राप्त हैं उनसे यह सिद्ध होत कि मोहन जोदड़ो और हड़प्पा के द्राविड अथवा व्रात्य ऐकेश्वरवादी थी। उनके ईश्वर का नाम शिव था। 'आर्यों ने भक्ति का भाव दक्षिण से प्राप्त किया था।' डॉ० रामरत्न भटनागर ने मध्ययुग के भक्ति-आन्दोलन को पौराणिक धर्म पुनरुत्थान माना है। वे कहते हैं—“मध्य युग के भक्ति आन्दोलन को हम पौराणिक धर्म के पुनरुत्थान का आन्दोलन भी कह सकते हैं। वस्तुतः गुप्तों के युग में श्री लक्ष्मी को लेकर जिन धार्मिक भावनाओं का विकास हुआ था वे ही इस युग राधा-कृष्ण और सीता-राम के माध्यम से विकसित हुईं।” कतिपय विद्वान् ऐसे हैं जिन्होंने वैदिक साहित्य में अवतारवाद की खोज निकाला है—‘वैदिक स्तुतियाँ दूसरा वैष्णव तत्त्व श्रद्धा का है। वहाँ श्रद्धा व यज्ञ को एक माना गया है। विश्वास, दीनता, कृतज्ञता आराध्य यश वर्णन, अवलम्बन की खोज में भक्ति के वैदिक मन्त्रों में सुरक्षित है।’ डॉ० भण्डारकार अवतारवाद की भावना को साहित्य में प्रतिष्ठित मानते हैं। उन्होंने लिखा है—

‘If these vedic gods are one, one god may become sev
This led to the conception of incarnation’

आदित्यनाथ भा ने भारतीय भक्ति की धारा को अनादिकाल से प्रमाना है। उनका कहना है—‘भारतीय भक्ति की स्रोतस्विनी यहाँ के लोक-मान अनन्त काल से आविल करती हुई, भक्तों के कण्ठों से आर्द्र वाक्यों के रूप में सपाली, अपभ्रंश और हिन्दी वाङ्मय सभी में प्रस्फुटित हुई है।’

वस्तुतः भारतीय भक्ति-साधना के बीज वैदिक साहित्य में ही मिल जाते यह बात दूसरी है कि इस साहित्य में उनका सम्यक् पल्लवन नहीं हो सका भारतीय वाङ्मय में भक्ति एक ऐसी धारा है जो वैदिक काल से लेकर आज निरवच्छिन्न गति से प्रवाहित होती चली आ रही है।

(क) वैदिक साहित्य

वैदिक साहित्य वेदश्रुति के नाम से प्रख्यात है, जो ज्ञान, कर्म एवम् उप इन तीन मार्गों का निर्देश करती है। डॉ० मुशीराम शर्मा के शब्दों में भक्ति तीनों मार्गों की पावन त्रिवेणी का सङ्गम है। उपासना का अर्थ है, प्रभु के बैठना। प्रभु (ईश्वर) ने ही हमें उत्पन्न किया है, अतः उसे जानना हमारा कर्तव्य है। ऋग्वेद उद्घोषपूर्वक कहता है—

“न त विदाथ य इमा जनान् ?” (ऋग्वेद १०।८२।७)

अर्थात्, ‘ऐ मनुष्यों! क्या तुम उस प्रभु को नहीं जानते, जिसने यह ससार उत्पन्न किया है?’

आज भक्ति के जो अनेक रूप प्रचलित हैं, उनका स्रोत वेद है। वे स्वामी और पिता-रूप प्रभु के प्रति श्रद्धा भावना विद्यमान है तथा साथ ही सख्यभावना भी विद्यमान है। प्रभु हमारा है, हम उसके हैं, यह जो स्वामी-रूप

पुराण की रचना हुई। इसमें कण्व को एक बिसासी के रूप में विवक्षित किया गया।
धीमन्मागवत की गोपियों की आसक्ति परम सीमा की पहुँची हुई है। कण्व के रूप
उनका सम्बन्ध वाचना और आनन्दित से प्रेरित है। हम गोपियों से कण्व के प्रति यथा
भाव का आग्रह है।

(क) पाण्डुराज मत—पाण्डुराज मत में वैष्णव भक्ति का परम निरत
वीर्य पड़ता है। इस मत के भी उपास्य देव वासुदेव भक्त कण्व ही हैं।
यहाँ ब्रह्म के समुद्र और निर्गुण दोनों ही रूप स्वीकार किये गये हैं। इस मत में ब्रह्म
उद्देश्य भक्ति के साधन-मार्ग का निरूपण करना ही रहा है। इस मत में ब्रह्म
संसार से मुक्ति-मार्ग के लिए भक्ति को ही एकमात्र साधन माना गया है। यदि वे
प्राप्ति के लिए भक्तान् की सरलमार्ग प्रवर्तन को ही प्रधान साधन स्वीकृत
किया गया है जो भोव पाण्डुराज मत के अनुयायी हैं वे सरलमार्ग को केवल उद्देश्य
मानना ही नहीं मानते बल्कि व्यावहारिक जीवन में उसका विविध रूप
भी अनिवार्य समझते हैं। पाण्डुराज मत में साकार भक्ति ने एक मोक्ष मार्ग का
धारण कर लिया। आगे आने वाले आचार्यों ने इसी सरलमार्ग पर निरत
रखा है।

(ख) रामानुजीय विचार—पाराज्य का स्वयं के शक्ति से प्रतीति
भाटी हुई ब्रह्मकर संकराचार्य ने ब्रह्मसम्प्रदाय—मन के लिए
मन की एकता का प्रतिपादन करते हुए भक्ति के मूल विचार को
से कोई भेद ही नहीं तो भक्ति की क्या आवश्यकता है ? संकराचार्य
पारमार्थिक प्रवर्तन प्रवर्तन। अनुभूत आस्था-धर्म और विमल
भक्ति के संकराचार्य का पूरा प्रयत्न किया।

संकराचार्य के विचार का विरोध करने वाले सर्वप्रथम वैष्णव
मुनि हुए। वे तन्मित्राचार्य से नहीं बचते थे। राई में हुए थे। उन्होंने
मत के दार्शनिक तर्कों का प्रतिपादन किया। इस प्रकार आचार्य
दार्शनिक पुष्टभूमि की स्थापना की। इस प्रकार रामानुजाचार्य ने
विचारों को विवेकपूर्ण सरलमार्ग का विचार विवेकपूर्ण प्रस्तुत किया।
रामानुजाचार्य ने भक्ति की भी पुष्टभूमि तैयार की उसे मुख्यस्थिति का
का भी ही रामानुजाचार्य को है। उन्होंने भी-सम्प्रदाय प्रवर्तन किया
की स्थापना की तथा भी-वैष्णव-सम्प्रदाय के दार्शनिक तर्कों का प्रतिपादन किया
रामानुजाचार्य ने संकराचार्य के विचारों का विरोध किया। उन्होंने
अनुसार भी और ब्रह्म में कोई भेद नहीं है वे एक ही चीज में
प्रतिबिम्ब हैं और ब्रह्म के लक्षण ही मूल एवं स्वयं प्रकार
प्रम प्रम माया है। रामानुजाचार्य ने संकराचार्य के इस माया
किया और ब्रह्म की एकात्मता का मानकर ब्रह्म की विमल
प्रकृति से विविध प्रकृति

भागवत धर्म के प्रवर्तन का श्रेय देवकी-पुत्र श्रीकृष्ण को दिया गया है। कृष्ण भी भारायण के अवतार माने जाते हैं अतः महाभारत और छान्दोग्य उपनिषद् के उल्लेखों में किसी प्रकार का विरोध नहीं है।

(ग) नारद-भक्ति सूत्र—भारतीय वाङ्मय में नारद-भक्ति-सूत्र ही ऐसा ग्रन्थ है जिसमें भक्ति का प्रथम बार सागोपाग विवेचन किया गया है। यद्यपि 'नारद-भक्ति-सूत्र' से भी पहले 'शाण्डिल्य-भक्ति-सूत्र' की रचना हो चुकी थी तथापि उसमें भक्ति का विवेचन इतना स्पष्ट, सूक्ष्म एवं गम्भीर नहीं है जितना नारद-भक्ति-सूत्र में। इन दोनों ही सूत्र-ग्रन्थों में ज्ञान और कर्म की अपेक्षा भक्ति को प्रमुखता दी गयी है। नारद ने भक्ति के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए उसे ईश्वर के प्रति परम प्रेम-रूपा तथा प्रकृत-स्वरूप बताया है। उसे पाकर मनुष्य मिद्ध, अमर और तृप्त हो जाता है। भक्ति के प्राप्त होने पर मनुष्य न किसी वस्तु की इच्छा करता है, न शोक करता है, न द्वेष करता है, न किसी वस्तु में आसक्त होता है और न उसे विषय-भोग की प्राप्ति में उत्साह रहता है। इसे प्राप्त कर मनुष्य उन्मत्त हो जाता है, स्तब्ध हो जाता है और आत्माराम बन जाता है।" नारद ने भक्ति का लक्षण देते हुए प्रेम और श्रद्धा दोनों को प्रमुखता दी है, क्योंकि श्रद्धा के अभाव में कोरा प्रेम व्यभिचारियों के प्रेस के तुल्य रह जाता है।

नारद भक्ति को कर्म, ज्ञान और योग की अपेक्षा श्रेष्ठतर बताया है—
"सा तु कर्मज्ञानयोगेभ्योऽप्यधिकतरा।" उन्होंने मोक्ष-प्राप्ति का एकमात्र साधन भक्ति को ही बताया। भक्ति के साधनों में महर्षि ने विषय-वासनाओं का त्याग, अखण्ड भजन, भगवद्गुण-श्रवण, कीर्तन, महापुरुषों की कृपा और ईश्वर की अनुकम्पा का उल्लेख किया। भक्ति के बाधक तत्त्वों में उन्होंने एक मात्र कुसंगति की चर्चा की है। वस्तुतः संगति है भी सभी बुराइयों का मूल।

(घोराणिक साहित्य—सूत्र ग्रन्थों में भक्ति का केवल सैद्धान्तिक पक्ष प्रस्तुत किया। उसके व्यावहारिक पक्ष का विकास पौराणिक साहित्य में आकर हुआ। पु में अवतारवाद की प्रतिक्रिया के विष्णु पट्ट ऐश्वर्यों से युक्त होने के कारण 'म' कहलाये और उनकी उपासना करने वालों को भागवत कहा गया, पुराणों में भागवत-धर्म की प्रतिष्ठा है। हरिवंश पुराण, वायु पुराण, विष्णु पुराण आदि में श्री की लीलाओं का चित्रण इस प्रकार किया गया कि वह मोन्दय और शक्ति—प्रेम और श्रद्धा की उत्पत्ति में महायक हो सके। इन पुराणों में वर्णित अवतार पूर्णरूपेण श्रीकृष्ण की शक्तियों में युक्त हैं। गुप्त-मगध के गमय में भागवत या पौराणिक धर्म का अधिक विकास हुआ। गुप्तों की राज-पताका में विष्णु के वाहन गरुड का चिह्न है जो भागवत धर्म का प्रतीक है।

जयवर्मा-ग्राठवी शताब्दी में बौद्ध धर्म में विकृति उत्पन्न हुई और वज्रयान तथा सहज्य भोग साधना को ही प्रमुखता दी जाने लगी तो इसमें पौराणिक धर्म का प्रभाव भी स्वाभाविक था। पश्चिमाम्बरूप भागवत धर्म में यदा तो गौण हो गयी, तब ही प्रेम का साम्राज्य छा गया। नवीं शताब्दी में श्रीमद्भागवत

है। ईश्वर का प्रधान अवतार नृसिंह रूप बलरामा जाता है। कुछ लोग विष्णु स्वामी को नृसिंह तथा गोपास दोनों का उपासक मानते हैं।

बल्लभाचार्य की विचारधारा विष्णु स्वामी की मान्यताओं पर आधारित है। आचार्य बल्लभ के अनुसार ब्रह्म माया से प्रसिप्त है—वह मिथ्यातु सुख है। माया से प्रसिप्त ब्रह्म प्रहृत है। ब्रह्म के तीन रूप हैं—परब्रह्म अक्षरब्रह्म और जगत्-ब्रह्म। जीव नित्य है। जीव अणु है जीवार्त्मा जाता है। जीव तीन तरह के होते हैं—मुक्त जीव संसारी जीव और मुक्त जीव। जड़ जगत् का नेत्रण आदिर्भाब और तिरोभाव होता है। भगवत्प्राप्ति के लिये भक्ति को साधन माना गया है। मर्यादा-भाग की कठिनाइयों को देखते हुए पुष्टिमार्ग का प्रवर्तन कर बल्लभाचार्य ने भक्त को भगवान की कृपा पर सोचने का उपदेश दिया है। बल्लभ-सम्प्रदाय ने रामा को श्रीकृष्ण की आत्मशक्ति के रूप में स्वीकार कर लिया गया। श्रीकृष्ण के वास-रूप को उपास्य ठहराया गया किन्तु माधुर्य भाव से रामाकृष्ण की भक्ति में अपार प्रेम प्रवर्धित किया गया। बल्लभाचार्य ने दो प्रकार की भक्ति का विधान किया—प्रथम मर्यादा भक्ति और दूसरी पुष्टि भक्ति। जो भक्ति साधन-उपेक्ष होती है और बाह्य साधनों से जिसकी प्राप्ति होती है वह मर्यादा भक्ति है किन्तु साधन-निरपेक्ष भगवान के अनुग्रह-भाव से उत्पन्न भक्ति पुष्टि भक्ति या रामारिमिका भक्ति कहलाती है।

चैतन्य महाप्रभु ने जिस मीठीय सम्प्रदाय की स्थापना की उसका सात्त्विक रूप यह बोधामियों द्वारा जूनाबन में तयार हुआ। इस सम्प्रदाय में बलदेव विद्या-सूयन के विचार ही सिद्धान्त हैं। श्री बलदेव के मत में पांच तत्त्व हैं—ईश्वर, जीव प्रकृति कास और कर्म। ज्ञान का विषय अचिन्त्य अनित्य शक्ति सच्चिदानन्द पुरुषोत्तम श्रीकृष्ण ही हैं। जीव अणु चैतन्य है। भक्ति ही परम पुरुषार्थ का एकमात्र साधन है। भक्तिसाधन की तीन अवस्थाएँ हैं—साधन भाव और प्रेम। प्रेम सर्वोत्कृष्ट अवस्था है।

सच्ची सम्प्रदाय के समर्पक स्वामी हरिदास के अनुसार नित्य बिहारी पुनर्जन्म का ध्यान करना चाहिए। सच्ची सम्प्रदाय में रहित बनकर ही राधा की उपासना सच्ची रूप में करने का विधान है।

श्री हितहरिचंद के राधावल्लभ सम्प्रदाय में दो वैयर्थिकता का एकान्त अभाव है। यहाँ तो केवल उपासना है। राधा-कृष्ण के नित्य बिहार की स्थिति में जो अनिर्वचनीय भाग्य उत्पन्न होता है उसी को इस सम्प्रदाय में रस की संज्ञा दी जाती है और वह रस प्रेम की आस्वाद्य स्थिति का ही रूप है। इस सम्प्रदाय में न तो मुक्ति की कामना है और न ज्ञान या साधनापरक भक्तिसाधन का ही कोई विधान है। यहाँ तो नित्य बिहार-वसन ही सत्परी (जीवार्त्मा) का उपास्यभाव है और उसकी प्राप्ति प्रेम तत्त्व से होती है। यहाँ प्रेम की यही स्थिति उपास्य और स्पृहणीय मानी जाती है जिसमें प्रिया प्रियतम (राधाकृष्ण) एक पक्ष को भी दूसरे से विमुक्त नहीं होते।

राधावल्लभ सम्प्रदाय में प्रमी और प्रेमपात्र (श्री राधा और माधव अपने प्रेम की

बताया कि जीव न ब्रह्म का प्रतिबिम्ब है, और न नित्य मुक्त ही। जीव ब्रह्म से निर्गत होने के कारण उसी का अंश है। जीव और जगत् अनित्य न होकर नित्य तथा स्वतन्त्र हैं और ईश्वर के आधीन है। ईश्वर जीव का नियामक है। जीव की मुक्ति ईश्वर पर ही अवलम्बित है। शङ्कर के अनुसार अविद्या जीव के बन्धन का एकमात्र कारण है और यह बन्धन ज्ञान द्वारा ही काटा जा सकता है। अज्ञान का नाश होते ही मुक्त आत्मा अपने स्वरूप में प्रकाशित होता है। परन्तु रामानुजाचार्य उपासना द्वारा ही जीव की मुक्ति को सम्भव मानते हैं। वे ज्ञान को मुक्ति का साधन न मानकर केवल भक्ति को मानते हैं। रामानुजाचार्य ने अपने श्री-सम्प्रदाय में एकमात्र विष्णु की आराधना का विधान कर मानव-मात्र को भक्ति का अधिकारी घोषित कर दिया। रामानुजाचार्य के इस सम्प्रदाय का उत्तर भारत के शक्ति आन्दोलन पर बड़ा गहरा प्रभाव पड़ा।

बारहवीं शताब्दी में मध्वाचार्य ने जन्म लेकर शङ्कर के श्रद्धावाद का तो प्रबल विरोध किया ही, साथ ही रामानुजाचार्य के भी विशिष्टाद्वैत को अस्वीकार कर दिया और अपना एक नया ही मत चलाया जिसे ब्रह्म-सम्प्रदाय की सज्ञा से अभिहित किया जाता है। इन्होंने भगवान् और भक्त के पार्थक्य को पहली शर्त माना। इन्होंने बड़े ही प्रबल शब्दों में कहा कि भक्त और भगवान् के बीच स्थायी अन्तर है। रामानुजाचार्य ने तो शङ्कर के मत के साथ एक समझौता-सा कर लिया था, किन्तु वह समझौता मध्वाचार्य को मान्य न हुआ। उन्होंने साफ कहा कि श्रीहरि अनन्त गुणों से परिपूर्ण हैं, जगत् सत्य है और जीव श्रीहरि का किकर है। इन्होंने उपासना के दो प्रकार माने हैं - शास्त्राभ्यास द्वारा तथा ध्यान द्वारा। शास्त्राभ्यास से अज्ञान की निवृत्ति होती है और वस्तुतत्त्व का ज्ञान होता है। इस ज्ञान की प्राप्ति से ही परम भक्ति प्राप्त हो सकती है। इस मत में भक्ति को सर्वोच्च स्थान प्रदान किया गया है। भगवद्भक्ति को इस मत के अनुयायी 'अमला' अर्थात् दोषरहित मानते हैं। अमला भक्ति भगवान् की कृपा से ही प्राप्त होती है। गौडीय सम्प्रदाय पर इस मत का प्रभाव बताया जाता है।

मध्वाचार्य से भी पूर्व श्री निम्बार्काचार्य ने द्वैताद्वैतवाद अथवा सनक-सम्प्रदाय की स्थापना की। इन्होंने भी शांकराद्वैतवाद का विरोध किया। जीव, जगत् तथा ईश्वर की पृथक् सत्ता स्वीकार करते हुए भी इन्होंने इस बात पर बल दिया कि जीव और जगत् का अस्तित्व एव व्यापार ईश्वर की इच्छा पर ही अवलम्बित रहता है। "जीवात्मा अवस्था-भेद से ब्रह्म के साथ भिन्न भी है और अभिन्न भी। ईश्वर की कृपा से ही जीव को अपनी प्रकृति का ज्ञान होता है। ब्रह्म श्रद्धा, निर्विकार और अखण्ड है। ब्रह्म के निर्विकार रहते हुए भी माया के कारण उसका स्वाभाविक आनन्द अनन्त रूपों में प्रकट होता है। ब्रह्म के तीन रूप हैं—'पर अमूर्त' अर्थात् परम अक्षर तत्त्व, 'अपर अमूर्त' अर्थात् सर्वदृश्य और 'अपर मूर्त' अर्थात् जीव रूप। इसी कारण इस मत को द्वैताद्वैत कहते हैं।"

विष्णु स्वामी के ईश्वर सच्चिदानन्द स्वरूप हैं। माया उनके अधीन रहती

सामान्य नायक का रूप में मिलते हैं। वस्तुतः रीतिकाल में राधा श्रीर कृष्ण के नाम पर चोर बासनामय बिचारों की अभिव्यक्ति हुई है। रामभक्ति के क्षेत्र में भी रसिकोपासना का प्रचार हुआ और जिस राम में एक परलीपत का आदर्श स्थापित किया जा के ही राम भक्तों के हार्थों में पहुँकर सहस्रावधि सतियों के पति बनने को विवश हुए। भक्ति की इस अभोगति का ही विचार कर नारद ने इसे मर्यादा में बाध दत्तने को कहा मर्यादा पातित्यसङ्कया।

निष्कर्ष

प्रस्तुत विश्लेषण के निष्कर्ष स्वरूप यही कहा जा सकता है कि भारत में भक्ति की धारा वैदिक युग से लेकर आज तक अविच्छिन्न बहती बसी आ रही है तथा उसका उद्गम बिदेश नहीं बरन् भारत है।

परितुष्टि के लिए प्रयत्नशील न होकर हमारे के परितोष में ही आत्म समर्पण करते हैं। अनन्यता को प्रेम का प्राण और प्रेमी का जीवन माना गया है।

इन मध्ययुगीन सभी वैष्णव सम्प्रदायों को दृष्टिपथ में रखते हुए डाक्टर हिरण्मय ने निष्कर्ष निकाला है—“श्री-सम्प्रदाय की साधना-पद्धति पाचरात्र पर अधिक अवलम्बित थी और उसमें शरणागति अथवा प्रपत्ति पर जोर था। निम्बार्काचार्य के सनक-सम्प्रदाय की प्रेमलक्षणा भक्ति का मुख्य आधार राधाकृष्ण की उपासना थी और वह हरिवंश पुराण, विष्णु पुराण और महाभारत से प्रभावित थी। मध्वाचार्य की कृष्णोपासना और विष्णुस्वामी की गोपालोपासना में मनोवेग के विस्तार के लिये कोई गुंजाइश नहीं थी। इसलिए आगे चलकर इसी कृष्णोपासना को अपना कर वल्लभाचार्य और चैतन्य महाप्रभु ने उत्तरी भारत में भक्ति आन्दोलन को एक नई दिशा की ओर मोड़ दिया, जिसका प्रभाव परवर्ती सभी सम्प्रदायों पर पड़ा। जिस प्रकार आचार्य रामानन्द जी से प्रेरणा और शक्ति पाकर रामोपासना की सगुण और निर्गुण धाराएं प्रवाहित हुईं, उसी प्रकार आचार्य वल्लभ और चैतन्य महाप्रभु से स्फूर्ति ग्रहण कर राधाकृष्ण की उपासना के विभिन्न रूप प्रकट हुए।

(छ) मध्ययुगीन वैष्णवों के विचारधाराओं का भक्ति को योग—सहजयानियों को सहज-साधना से भी भक्ति को कुछ बातें मिलीं। सहजयानी चित्त-शुद्धि पर विशेष बल देकर सहजावस्था की उपलब्धि को ही परम पुरुषार्थ मानते थे। “उनके अनुसार बद्ध चित्त द्वारा बन्धन मिलता है और मुक्त चित्त द्वारा मुक्ति मिलती है। जब चित्त ‘खसम’ अर्थात् प्रकाश के समान शून्य रूप को धारण करके ‘समसुख’ अर्थात् संतुलित अवस्था में प्रवेश करता है तब उसे किसी भी इन्द्रिय के विषयों का अनुभव नहीं होता। इन सिद्धों ने जीवन में सदाचार, चित्तशुद्धि तथा निर्मल चरित्र को बहुत अधिक महत्त्व दिया है। कबीर आदि सत्-कवियों पर इस ‘सहजयान’ का प्रभूत प्रभाव है।

सन्तों पर शंकराचार्य के अद्वैतवाद का भी पर्याप्त प्रभाव है। इन सन्तों ने शंकर की ही भाँति माया की सत्ता तथा जीव और ब्रह्म की एकता मानी है।

सूफी मत के भावात्मक रहस्यवाद का भी भक्ति पर कुछ प्रभाव पड़ा है। नीरस ब्रह्मवाद पर सूफी प्रेमवाद का प्रभाव पढ़ने से उसमें सरसता आ गई थी।

(ज) मध्ययुगीन भक्त कवि—मध्य युग में चार प्रमुख भक्त कवि हुए हैं—कबीर, जायसी, सूर और तुलसी। इन भक्त कवियों की भक्ति की प्रमुख विशेषता पौराणिकता है, जिसमें ध्रुव, प्रह्लाद, अजामिल, अम्बररीष, गजग्राह आदि की भक्ति परक कथाएँ आती हैं। प्रभु के नाम, रूप, गुण लीला और धाम की अपनी-अपनी रचियों के अनुकूल चर्चा है तथा वैष्णवी और नारदी भक्ति का बार बार उल्लेख है। निर्गुण पथी कबीर की रचनाओं में भी यह विशेषता पाई जाती है। मलिक मुहम्मद जायसी सूफी हैं और यद्यपि भक्त शब्द उनकी रचनाओं में एकाध बार ही आया है, पर वे भी हिन्दुओं की इस पौराणिकता से प्रभावित हैं।

(झ) रीतिकाल में भक्ति—रीतिकाल तक आते-आते भक्ति में आमूल-चूल परिवर्तन हो गया। जहाँ सूर के कृष्ण उनके उपास्य हैं, वहाँ रीतिकाल में वे एक

चिन्ताओं में निर्गुण ब्रह्म का आभास ही प्राप्त होता है। वस्तुतः ये सभी कवि निर्गुण ब्रह्म से घटस्थ हैं। इन कवियों के दृष्टिकोण को देखते हुए इस साहित्यिक धारा का नाम सन्त-काव्य ही अधिक समीचीन प्रतीत होता है।

‘संत’ शब्द का व्युत्पत्तिसम्बन्ध

‘सन्त’ शब्द के विभिन्न विद्वानों ने अपने-अपने अनुसार अलग-अलग अर्थ प्रस्तुत किये हैं। श्री पीताम्बरदास बडध्यास के अनुसार सन्त शब्द ‘सन्त’ से विकसित हुआ है और इसका अर्थ निवृत्तिमार्गी या बीरगी है। पं. परमुराम चतुर्वेदी ने सन्त शब्द की व्याख्या प्रस्तुत करते हुए लिखा है—‘सन्त’ शब्द संत व्यक्ति की ओर संकेत करता है जिसने ‘सत्’ कपी परमस्वरूप का अनुभव कर लिया हो और जो इस प्रकार अपने व्यक्तित्व से ऊपर उठकर उसके साथ एकत्व हो गया हो जो सत्य स्वयं निराल सत्त्व वस्तु का साक्षात्कार कर चुका हो अथवा अपरोक्ष की उपलब्धि के फलस्वरूप अन्तः सत्य में प्रतिष्ठित हो गया हो वही सन्त है। आचार्य विनयमोहन के अनुसार सन्त वह है जो आत्मोन्नति-सहित परमात्मा के मिलन प्राप्ति को साध्य मानकर मोक्ष-प्राप्त की कामना करता है। एक अन्य प्राधुनिक आलोचक ने ‘सन्त’ शब्द को भीमन्त के सादृश्य पर ‘सत्’ शब्द के बहुवचन ‘सन्त’ का विकृत रूप माना है। वहीं तक पं. परमुराम चतुर्वेदी द्वारा प्रस्तुत की गयी सन्त शब्द की व्याख्या का प्रश्न है, उसके विषय में यही कहा जा सकता है कि उनकी दृष्टि से विवेच्य काव्य-धारा के कवियों को सन्त नहीं कहा जा सकता क्योंकि उन्होंने सन्त का एक अत्यन्त उच्च आदर्श रखा है जिस तक इस काव्य धारा का कोई कवि नहीं पहुँच सकता। चतुर्वेदी जी ने सन्त को जिस समाधि-वस्था में अवस्थित होने को कहा है उस वस्था तक कोई भी सन्त कवि नहीं पहुँचा है। आचार्य विनयमोहन ने ‘सन्त’ का व्युत्पत्तिसम्बन्ध अर्थ न देते हुए उसकी एक परिभाषा दी है जिसे ठीक ही माना जा सकता है, क्योंकि प्रत्येक सन्त कवि परमात्मा से मिलन और समाधि के कल्याण के लिए व्याकुल था। ‘भीमन्त’ के सादृश्य पर ‘सन्त’ की भी व्युत्पत्ति मानी गयी है वह भी ठीक प्रतीत नहीं होती क्योंकि संस्कृत में सत्प्रत्ययान्त ‘सत्’ शब्द अस्तित्व का सूचक है जो ‘सन्त’ शब्द से किसी प्रकार भी ताल-मेल खाता दिखायी नहीं देता। ऐसी स्थिति में ‘सन्त’ की भी पीताम्बरदास बडध्यास द्वारा प्रस्तुत की गयी व्युत्पत्ति ही उपयुक्त प्रतीत होती है। कारण यह है कि सभी सन्त-कवि संसार में रहते हुए भी उससे आसक्त नहीं थे—प्रायः सभी निवृत्ति-मार्ग के अनुयायी थे।

सन्त-काव्य पर विभिन्न प्रभाव

(क) सिद्धो एवं नाचपंथी योगियों का प्रभाव—सन्ती ने जिस धार्मिक साधना पर बल दिया है वह नाचपंथी योगियों की वेद है। बीज धर्म के बन्धमान सम्प्रदाय में जब पञ्च मकारों के रूप में अनेक विकृतियों का समावेश हो गया और निरीश्वरवाद का प्रचार होने लगा तब नाच पंथी सन्तों ने बाह्याङ्गमय, अमाचार और भीमस्व साधना-पद्धतियों का विरोध किया और धार्मिक साधना पर बल देते हुए ईश्वरवादी साधना-पद्धति की प्रतिष्ठा की। इसी साधना-पद्धति का प्रतिपादन हमें सन्तों में भी मिलता है।

सन्त-काव्य-परम्परा

१. नामकरण के विषय में विभिन्न मत ।
२. 'सन्त' शब्द का व्युत्पत्तिभ्य अर्थ ।
३. सन्त-काव्य पर विभिन्न प्रभाव— (क) सिद्धों एवं नाथपंथी योगियों का प्रभाव, (ख) वैष्णव-भक्ति आन्दोलन का प्रभाव, (ग) महाराष्ट्रीय सन्त-सम्प्रदाय का प्रभाव, (घ) इस्लाम का प्रभाव ।
४. सन्त-काव्य-परम्परा का प्रवर्तक ।
५. सन्त-मत के अन्तर्गत विभिन्न पन्थ ।
६. प्रमुख सन्त-कवि तथा उनका काव्य ।
७. 'सन्त-काव्य' की मुख्य प्रवृत्तियाँ— (क) वर्ण्य विषय एवं भाव-गत प्रवृत्तियाँ, (ख) शैली-गत प्रवृत्तियाँ ।
८. उपसंहार ।

नामकरण के विषय में विभिन्न मत

हिन्दी-साहित्य के पूर्व मध्यकाल किंवा भक्ति युग में जो चार प्रमुख काव्य धाराएँ प्रवाहित हुईं उनमें से जिस काव्य-धारा ने ज्ञान-सत्त्व को स्वीकार करते हुए भी, ज्ञान की अपेक्षा प्रेम को अधिक महत्त्व दिया, उसे हिन्दी के विभिन्न आचार्यों ने विभिन्न नामों से अभिहित किया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इसे 'निर्गुण ज्ञानाश्रयी शाखा' की संज्ञा दी है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी इसे 'निर्गुण भक्ति साहित्य' के नाम से पुकारते हैं। डॉ० रामकुमार वर्मा ने इसे 'सन्त-काव्य' के अभिधान से अलंकृत किया है। सम्यक् मनन करने से पता चलता है कि आचार्य शुक्ल द्वारा दिया गया नाम इस काव्य-धारा की प्रवृत्ति का यथावत् द्योतन नहीं कर पाता, क्योंकि 'ज्ञानाश्रयी' शब्द से ऐसा प्रतीत होता है कि इस काव्य-धारा में ज्ञान की ही प्रधानता थी, जबकि वस्तुस्थिति यह है कि इस धारा के कवियों में ज्ञान का नहीं बल्कि प्रेम का प्राधान्य है। इसी प्रकार आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने जिस 'निर्गुण' शब्द का प्रयोग किया है, वह भी कुछ भ्रान्ति उत्पन्न करता प्रतीत होता है, क्योंकि इस धारा के कवियों ने भले ही अवतारी ब्रह्म का खण्डन किया हो, किन्तु उनके यहाँ प्रमुखता उसी ब्रह्म के गुणों की है जो अवतार धारण करता है और सगुण है। इन कवियों में हमें प्रेम का आधिक्य मिलता है जो सगुण ब्रह्म की ही विशेषता है। इनके

तीर्थ को ही महत्त्व दिया है।

हठयोग-परम्परा के पटञ्जल उनके नाम उनकी स्थिति एवं कमसरतो की संख्या नाससम्प्रदाय और निगुंज-सम्प्रदाय में समान रूप से ग्रहीत हुए हैं। हठयोग के अनुसार नाभों तथा सन्तों के शरीर में इड़ा पिंगला और सुषुम्णा, इन तीन नाड़ियों की स्थिति एक ही प्रकार से स्वीकार की है। योग-साधना से सम्बन्ध रखने वाले सहज धूम्य सूरति अनहव मास धावि पञ्च सन्तों को अपने पूर्ववर्ती नासपंथी योगियों तथा बौद्ध सिद्धों से ही प्राप्त हुए हैं।

सन्तों में सप्तदशसिद्धों की जो धोनी प्रचलित है वह भी सिद्धों एवं नासों से ही सी मयी है। हिन्दी में कबीर की सप्तदशसिद्धों को तो बहुत ही प्रसिद्धि प्राप्त हुई है—

“बलव बिभाधस यबिधा बीडे ।

पिडा बुद्धिपड ते तिन सिके ॥

—डेपडपा

“बीस बिपाइ पाय भई बीस ।

बडरा डूहै लीन्गु सिस ॥”

—कबीर

धीर भी—

“नास बोले धनुतबासी ।

वरिसंघी कंबली भीडेया पीपी ॥

—गोरखनाथ

“कबीरबास की डलटी बानी ।

बरस कंबल भीरै वाली ॥

—कबीर

सन्तों पर सिद्धों एवं नासों के प्रभाव की जर्पा करके समय इतना धबल्य ध्यान में रखना चाहिए कि उपर्युक्त सभी प्रकार से प्रभावित होने पर भी सन्त एक बात में अपनी पृथक् सत्ता बनाये हुए हैं और वह बात यह है कि जहाँ सिद्धों तथा नासों में ज्ञान का प्राधान्य है, वहीं सन्तों में ज्ञान का महत्त्व स्वीकारे जाने पर भी प्रेम-भाव का प्राबल्य है।

(ख) वैष्णव-भक्ति-ध्यानीजन का प्रभाव—ज्ञान की दृष्टि से हम देखते हैं कि सन्त मत का प्राबल्य वैष्णव भक्ति-ध्यानीजन के बहुत बाद हुआ। प्रथम सन्तों पर वैष्णव भक्ति का प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था। मध्वाचार्य रामानुजाचार्य रामानन्द धावि वैष्णव भक्ति के प्रवर्तक धाचार्य कबीर धादि सन्तों हैं बहुत पहले हो चुके थे। कबीर, रीवास सेना पीपा धादि प्रारम्भिक सन्तगुरु रामानन्द के ही दिव्य बताये जाते हैं। इसमें संदेह नहीं कि वैष्णवों तथा सन्तों के सिद्धांतों में पर्याप्त घटतर है तथापि इतना धसम्बन्ध है कि सन्तों में धनेक तत्त्वों का ग्रहण वैष्णवों से किया है। सन्तों पर वैष्णव भक्तों का जो पहला प्रभाव है, वह यह कि इन्होंने भगवत्-स्मरण के लिए वैष्णवों द्वारा ग्रहीत भगवान् के नामों को स्वीकार

जिस प्रकार सिद्धो और योगियो ने धार्मिक साधना के क्षेत्र में अन्तःशुद्धि, इन्द्रिय-निग्रह और सदाचार को प्रमुख स्थान दिया है उसी प्रकार सन्तो ने भी इनकी महत्ता प्रतिपादित की है। जाति-पाँतिगत भेद-भाव, तीर्थाटन, मूर्ति-पूजा आदि का विरोध सिद्धो, नाथो एव सन्तो ने प्रायः समान रूप से किया है। योगिक क्रियाओं एव धर्म-साधना से सम्बन्ध रखने वाले अनेक पारिभाषिक शब्द सन्तो को सिद्धो तथा योगियो से परम्परा के रूप में प्राप्त हुए हैं। सिद्धो तथा नाथपंथियो का सबसे बड़ा प्रभाव सन्तो की काव्य-शैली पर पड़ा है। इन तीनों सम्प्रदायों के साहित्य में अप्रस्तुत-योजना, रूपक-परम्परा, प्रतीकों के प्रयोग, काव्य-रूप और छन्द-योजना में अद्भुत साम्य दिखायी देता है, जिससे यह सिद्ध होता है कि सिद्धो, नाथो एव सन्तो ने एक विशिष्ट काव्य-शैली को अपनाया था।

सिद्धो तथा नाथो ने गुरु को बहुत अधिक महत्त्व प्रदान किया है। सन्तो ने गुरु-महत्त्व को वही से ग्रहण किया है। गुरु की महत्ता-विषयक बहुत से विचार सिद्धो, नाथो तथा सन्तो में समान रूप से पाये जाते हैं। यहाँ पर कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

“जाव ण अण्णा जाणिजुह ताव ण सिस्स करेइ ।
अवे अथ कड़ावइ तिम वेण्ण वि कूप पडेइ ॥”

—सरहपा

“जाका गुरु भी अन्धला चेला खरा निरन्ध ।
अन्धे अन्धा ठेलिया दुन्य कूप पइन्त ॥”

—कबीर

“अन्धे अन्धा मिलि चले बाहु बाँधि कतार ।
कूप पड़े हम देखता अवे अघा लार ॥”

—दादूदयाल

स्पष्ट है कि गुरु की अयोग्यता के विषय में जो बात सिद्ध सरहपा ने कही है, वही कबीर और दादू ने भी कही है। अब गुरु-माहात्म्य को लीजिए, जो गुरु सरहपा तथा गोरखनाथ कहते हैं, वही कबीर भी कहते हैं—

“गुरु उवएसैं अमिअ रसु घावहि ण पोअहु जेहि ।
चहु सत्यत्य मरुत्यलिहि तिसिए मरिअउ तेहि ॥”

—सरहपा

“गुरु कीजें गहिला, निगुरा न रहिला ।
गरु बिन ग्यान न पाइला रे भाईला ॥”

—गोरखनाथ

“गुरु गोविन्द दोऊ खडे काके लागू पांय ।
घलिहारी गुरु आपनो जिन गोविन्द दियो बताय ॥”

—कबीर

जिस प्रकार सिद्ध एव नाथो ने बाह्य तीर्थों का निषेध कर मानव-शरीर को ही तीर्थस्थान स्वीकार किया है, ठीक उसी प्रकार सन्तो ने भी मानव-शरीर में स्थित

की देन है।

(ग) महाराष्ट्रीय सन्त-सम्प्रदाय का प्रभाव—सन्तमत महाराष्ट्रीय सन्त-सम्प्रदाय से भी कम प्रभावित नहीं हुआ है। महाराष्ट्र में बारहवीं-तेरहवीं शताब्दी में जिन महानुभाव तथा बारकरी आदि सम्प्रदायों का धाम्युदय हुआ उनकी विचार धारा सामान्य-पद्धति तथा अभिव्यञ्जना-शैली का सन्तों पर प्रभूत प्रभाव है। महानुभाव सम्प्रदाय की स्थापना श्री चक्रधर स्वामी (११२४-१२७४ ई.) ने की थी। उन्होंने कृष्णमठित का उपदेश दिया और बीच देवता तथा परमेश्वर की धारा बतते हुए धर्मतत्त्व के भी कुछ सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया। चक्रधर ने मोक्ष के लिए प्रेम को आवश्यक बताया। बारकरी-सम्प्रदाय की स्थापना करने वाले सन्त ज्ञानेश्वर (११२७ ई.) थे। चक्रधर की भाँति उन्होंने भी धर्म तथा समुचीनता के मध्य समन्वय उपस्थित किया। निरुत्तिनाथ (११२७ ई.) मुक्ताबाई (१२१ ई.) नामदेव (१२७ ई.) एकनाथ (१४७ ई.) तुकाराम (१५७२ ई.) आदि सन्त सन्त ज्ञानेश्वर की ही परम्परा के हैं। सन्त-कवियों की रचनाएँ विषय मात्र एक शैली की दृष्टि से इन महाराष्ट्रीय सन्तों की भाषा से बहुत अधिक मिसली-पुलती हैं। 'मगवान् के प्रति दृढ़ अनुराग विषयार्काशा प्रलय-निवेदन धर्मतत्त्व का प्रतिपादन बुद्ध का महत्त्व मूर्ति-पूजा व धाति-प्राप्ति मोक्ष का विरोध बोग-साधना का लक्षण हिन्दू-मुस्लिम-एकता का प्रतिपादन आदि बातें महाराष्ट्रीय और हिन्दी सन्त-कवियों में समान रूप से मिलती हैं।"

(घ) इस्लाम का प्रभाव—कुछ विद्वानों का विचार है कि निर्गुणोपासना वर्म-व्यवस्था तथा मूर्तिपूजा का विरोध आदि सन्तों ने इस्लाम धर्म से लिये हैं। यहाँ पर देखना हमें यह है कि वस्तुस्थिति यही है अथवा कुछ भिन्न। सम्भव विचार करने पर यह बात छिपी नहीं रह जाती कि सन्तों ने जिस सराफ का अनुसरण किया था वह भारतीय धर्म-साधना के द्वारा भारत में इस्लाम के आगमन से पूर्व ही प्रचलित की जा चुकी थी। पीछे स्पष्ट किया जा चुका है कि सन्तों ने जिन बाह्याचारों वर्मव्यवस्था एवं मूर्ति-पूजा का विरोध किया है वह सिद्धो तथा नाथों के ही सिद्धान्तों के आधार पर; इस्लाम की उससे कहीं भी भिन्न नहीं है। सन्तों ने जिस हिन्दू मुस्लिम एकता का समर्पण किया है वह परिस्थितिजन्य है। जिस समय मुसलमान भारत में विजेता के रूप में आये उन्होंने हिन्दुओं पर अधिक प्रकार के अत्याचार किये। इससे सन्त-कवियों का हृदय क्षुब्ध हो उठा और उन्होंने हिन्दू तथा मुसलमानों के बीच ऐक्य स्थापित करने का भरसक प्रयास किया। अपने इसी हृदय की सिद्धि के लिए उन्होंने अस्ताह और राम की अभिलेखा प्रतिपादित की। यदि एक आधुनिक आलोचक के शब्दों का प्रयोजन लेकर हम अपनी बात को स्पष्ट करना चाहें तो कह सकते हैं—“सन्तों ने हिन्दू धर्म की बाह्य पद्धतियों का लक्षण करते समय इस्लाम के अनुयायियों का सा उत्साह दिखाया किन्तु फिर भी वे इस्लाम से बहुत दूर रहे। एक तो उन्होंने नमाज रोका आदि की अपेक्षा सिद्धि की दूसरे उन्होंने साधना के क्षेत्र में इस्लाम के तथ्यों की सर्वथा अपेक्षा की। सन्त-मत के लक्षणानुसार पक्ष में ही इस्लाम का प्रतिपक्ष है इसका मध्यमार्थक पक्ष तो हिन्दू धर्म और हिन्दू धर्म के ही धर्मों से

किया है—राम, गोविन्द, हरि आदि वैष्णव-भक्तों के प्रिय-नाम हैं, सन्तों ने भी इन्हीं नामों को लिया है। प्रस्तुत प्रसंग में ही एक स्मरणीय बात यह भी है कि सन्त-कवियों ने ईश्वर के अल्लाह, खुदा आदि नामों को स्वीकार करने पर भी उन्हें इतनी अधिक मान्यता नहीं दी है, जितनी राम, गोविन्द, हरि आदि को। अल्लाह, खुदा आदि शब्दों का प्रयोग उन्होंने केवल अपने उपदेशों में ही किया है, प्रेमानुभूति की तन्मयता की स्थिति में वे वैष्णव-भक्तों द्वारा स्वीकृत ईश्वर के नाम लेते हैं।

सन्तों पर वैष्णव भक्त कवियों का जो दूसरा प्रभाव मिलता है, वह प्रेम की स्वीकृति है। कहने का भाव यह कि जिस प्रकार वैष्णव-भक्तों के लिए ईश्वर के प्रति प्रेम का बहुत अधिक महत्त्व है, उसी प्रकार सन्तों के लिए भी। कुछ विद्वानों का विचार है कि सन्तों को प्रेम की यह देन सूफी-सम्प्रदाय की है, किन्तु वस्तुस्थिति ऐसी नहीं है, कारण यह है कि सन्तों द्वारा स्वीकृत प्रेम और सूफियों द्वारा स्वीकृत प्रेम में पर्याप्त अन्तर है—सूफियों का प्रेम-तत्त्व समानता की भावना पर आधारित है जबकि सन्तों ने भक्त-कवियों की भाँति अपने को परमात्मा की अपेक्षा हीनतर माना है। उदाहरणार्थ—

“जा कारण मैं ढूँढता, सनमुख मिलिया आइ।

धन मैली पिव ऊजला, लागि न सकौ पाइ ॥”

सन्तों तथा सूफियों के प्रेम में एक अन्तर यह भी है कि जहाँ सूफी-कवियों ने परमात्मा को प्रेयसी के रूप में प्रस्तुत किया है, वहाँ सन्तों ने परमात्मा को पति मानते हुए अपने को उसकी पतिव्रता पत्नी के रूप में चित्रित किया है। सन्त-कवियों का यह आदर्श विशुद्ध भारतीय है। उन्होंने वैष्णवों के प्रति जो श्रद्धा तथा सूफियों के प्रति जो उपेक्षा व्यक्त की है, उससे भी उनका वैष्णवों से प्रभावित होना जाना जाता है। वैष्णवों के प्रति श्रद्धा व्यक्त करते हुए कबीर ने कहा है—

“मेरे सगी दोइ जणा, एक वैष्णों एक राम ॥
वो है दाता मुक्ति का, वो सुमिरावें नाम ॥”

× × ×
“बंझो की छपरी भली, ना साखत का बड गाऊ ॥”

× × ×
“साखत बाभण मत मिले, बंसनों मिले चडाल।
अकमाल दे भेंटिये, मानो मिले गोपाल ॥”

सूफी दरवेशों के प्रति उपेक्षा-भाव को अभिव्यक्त करते हुए कबीर कहते हैं—

“है कोई विल परदेश तेरा

नासूत, मलकूत, जवरूत को छोड़ि कै

जाइ लाहूत पर करं डेरा ॥”

× × ×
“नेल सवूरी बाहिरा, क्या हज फावै जाइ।

जिनका दिल स्थापित नहीं, तिनको कहाँ खुदाइ ॥”

कथन का सारांश यह कि सन्तों का प्रेम, सूफियों की नहीं, वरन वैष्णव-भक्तों

इन सभी पक्षों में कोई मूलभूत धारणा नहीं है। किन्तु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया इन सभी पक्षों में बहियों बिंबि नियोजनों पाश्चात्य प्रदर्शन एवं सामाजिक की पुनर्स्थापना की गयी।

प्रमुख सन्त कवि तथा उनका काव्य

सन्त-काव्य-परम्परा के प्रारम्भिक कवियों में जिनके नाम आठ हैं वे इस प्रकार हैं—नामदेव, जिसोचन सनन बेनी धन्ना पीपा सेन धीर रैवास। नामदेव सन्त-काव्य-परम्परा के प्रवर्तक कवि हैं। उन्होंने अपने को धर्मियों की रचना की है। जिसोचन (जन्म सन् १२९७) द्वारा रचित पद्य 'जन्म साहज' में पाये जाते हैं। सनन की कविता बोधी होती हुई भी भक्ति का महत्त्व रखती है। बेनी के विषय में विशेष विवरण नहीं मिलता। इनकी भाषा पुरानी धीर धनगढ़ है। धन्ना (जन्म सन् १४१५) की रामानन्द के शिष्य थे। भक्तमार्ग में इनकी भक्ति की धर्मिक दार्शनिक कथाएँ मिलती हैं। पीपा (जन्म सन् १४२४) धीर सेन (स्थिति-काल विज्ञान की पद्धति) तथा राताधरी) भी रामानन्द के ही शिष्य थे। पीपा के पद्य धीर सेन की श्रुतिपूर्ण धर्म साहज में मिलती हैं। रैवास भी रामानन्द की के शिष्य थे। वे कबीर के समकालीन थे। सन्त-काव्य-परम्परा में इनका विशिष्ट स्थान है। वे सत्यकोटि के सन्त थे। प्रसिद्ध भक्त कविमीरी मीरा को इनकी शिष्य माना जाता है। इनके पद्य धर्म साहज में संकलित हैं। वे अत्यन्त सरल प्रकृति के व्यक्ति थे। इनके पद्यों में अनुभूति की सरलता धीर अभिव्यक्ति की सरलता मिलती है। इनके विषय में आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी का मत है—'धनादम्बर सहज धीमी धीर निरीह धारम-समर्पण के क्षेत्र में रैवास के साथ कम सन्तों की तुलना की जा सकती है। यदि हार्दिक भावों की प्रेयसीयता काव्य का उत्तम गुण हो तो निस्सन्देह रैवास के अन्तर्गत इस गुण में समूह है।

सन्त-कवियों में कबीर सर्वाधिक प्रबल व्यक्तित्व को लेकर सामने आये। डॉ. रामकुमार वर्मा ने इनका जन्म सन् १४५५ में माना है। डॉ. कबीर के नाम से ६१ रचनाएँ उपलब्ध हैं। किन्तु जिन रचनाओं को प्रामाणिकता दी जाती है वे डॉ. काममुन्दरदास द्वारा सम्पादित 'कबीर प्रस्तावना' डॉ. रामकुमार वर्मा द्वारा सम्पादित 'सन्त कबीर' तथा कबीर-पदियों का साम्प्रदायिक ग्रन्थ 'बीजक' हैं। कबीर के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए डॉ. हजारीप्रसाद द्विवेदी ने लिखा है—'पात्रता के क्षेत्र में वे युग युग में धीर साहित्य के क्षेत्र में अभिव्यक्तता। सन्त धर्मबोधी होने के कारण वे युग-युग युग में उन्होंने सन्त-काव्य का प्रदर्शन कर साहित्य क्षेत्र में नव-निर्माण का कार्य किया था। उनके समकालीन एवं परवर्ती—सभी सन्त कवियों ने उनकी भाषा का अनुकरण किया। हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य की जो विचारधारा आज हमारी प्रबल हो उठी है उसके मूल प्रवर्तक कबीर ही थे। इस धारा को मजिदीधरन धारि दीपीधारी कवियों ने अपनाया। यद्यपि आचार्य सुबल ने उपदेशों की मीरस कबीर उलटवावियाँ अभ्यवस्थित दार्शनिक विचारों तथा भाषा की धनगढ़ता के कारण कबीर की उद्देश्य की है तथापि हमारा उन्हें भी माना है— प्रतिभा इनमें बड़ी प्रबल थी इसमें सन्देह नहीं।

परिपूर्ण है। ईश्वर का गुणगान गाते समय वे राम, गोविन्द, हरि का नाम लेते हैं, अल्लाह या खुदा का नहीं, ससार की असारता को घोषित करते हुए वे अद्वैतवाद और माया की बात करते हैं, मृत्यु के पश्चात् मिलने वाली बहिश्त और आखिरी कलाम की नहीं, और विधि-निषेधों की चर्चा में वे हिन्दू शास्त्रों का आधार ग्रहण करते हैं, कुरान का नहीं। केवल हिन्दू धर्म की कुछ रूढ़ियों का खंडन करने के कारण ही सत-मत को उससे भिन्न नहीं कहा जा सकता, यदि ऐसा होता तो आर्यसमाज को आज हिन्दू धर्म से भिन्न माना जाता क्योंकि उसके अनुयायियों ने भी सन्तों की भाँति रूढ़ियों का खण्डन किया है।”

कहने का भाव यह है कि सन्त-काव्य-धारा किसी विदेशी साहित्य या अन्धभारतीय धर्म-साधना की देन नहीं, वरन् वह तो उस काव्य-धारा का विशेष रूप है जो सिद्धी तथा नाथों की विचारधारा से सार ग्रहण करती हुई, वैष्णव-भक्ति-आन्दोलन से प्रभावित होकर, महाराष्ट्र में होती हुई हिन्दी-क्षेत्र में प्रविष्ट हुई है।

सन्त-काव्य-परम्परा का प्रवर्त्तक

कुछ विद्वानों का विचार है कि सन्त-काव्य-परम्परा के प्रवर्त्तक नामदेव हैं, जबकि अन्य विद्वान् इस परम्परा के प्रवर्त्तन का श्रेय कबीर को देते हैं। विचार करने पर यह बात बड़ी स्पष्ट हो जाती है कि नामदेव कबीर के बहुत पूर्व हुए हैं। नामदेव का जन्म स० १३२७ (सन् १२७०) में हुआ था, जबकि डॉ० रामकुमार वर्मा के अनुसार कबीर का जन्म-काल स० १४५५ है। नामदेव ने महाराष्ट्र में जन्म लेकर भी समस्त उत्तरी भारत का भ्रमण और अपने मत का प्रचार किया। उन्होंने हिन्दी में विपुल पदावली की रचना की। ये उच्चकोटि के सन्त थे। कबीर, रैदास, रज्जव, दादू आदि सन्तों ने बड़ी श्रद्धा के साथ इनका नाम लिया है। ऐसी स्थिति में सन्त-काव्य-परम्परा के प्रवर्त्तन का श्रेय इन्हीं ही मिलना चाहिए। जहाँ तक कबीर का प्रश्न है, उन्हें सन्त-परम्परा का प्रवर्त्तक तो नहीं माना जाना चाहिए, हाँ। उन्होंने अपनी प्रखर प्रतिभा, सुदृढ व्यक्तित्व, प्रौढ चिन्तन, कवि-सुलभ सहृदयता एवं मार्मिक अभिव्यञ्जना-शैली से नामदेव द्वारा चलाये गये मार्ग को भली प्रकार प्रशस्त अवश्य किया है। नामदेव अपनी प्रकृति की कोमलता के कारण जो कार्य न कर सके, उसे कबीर ने अपने अक्खड़ व्यक्तित्व से सम्पन्न किया। कबीर ने समाज में फैली रूढ़ियों का खुलकर विरोध किया और काशी के विद्वानों को शास्त्रार्थ के लिये ललकारा। इस प्रकार मार्ग के प्रशस्तीकरण का टीका कबीर के ही मस्तक पर है, नामदेव उसके चलाने वाले भले ही रहे हों।

सन्त-मत के अन्तर्गत विभिन्न पथ

कबीर के उपरान्त सन्त-मत अनेक पथों में विभक्त हो गया। कबीर-पथ के अतिरिक्त इन पथों में रैदासी पथ, सिख पथ, दादू पथ (१७वीं शताब्दी), निरजनी सम्प्रदाय (१७वीं शताब्दी), वावरी पथ (१७वीं शताब्दी), मलूक पथ (१७-१८वीं शताब्दी), दरियादासी सम्प्रदाय (१८वीं शताब्दी), चरणदासी सम्प्रदाय (१८वीं शताब्दी), गरीब-पथ (१८-१९वीं शताब्दी), पानप-पथ (१८-१९वीं शताब्दी) राम-स्नेही सम्प्रदाय (१८-१९वीं शताब्दी) आदि प्रमुख हैं। आरम्भिक स्थिति में

ग्रन्थों की रचना की है जिसमें 'हरिया-सागर' और 'ज्ञान दीपक' के दो ग्रन्थ प्रमाण हैं। हरिया साहब (मारवाड़ वाले जन्म सं १७३३) की बागी में बिरह का परोक्ष ग्रंथ है। बुस्सा साहब (जन्म सं १७५०) के पदों में भेतावनी और उपरोध हैं। गुसास साहब (जन्म सं १७५५) का केवल एक ही ग्रन्थ प्राप्त है— 'समी वृत्'। चरमदास (जन्म सं १७६६) ने भक्ति ज्ञान वैराग्य सत्य सीस आदि सद्गुरुओं का विशेष वर्णन किया है। जिन ग्रन्थों में इन सद्गुरुओं की चर्चा है वे हैं— 'अमर लोक' 'अखण्ड घाम' 'भक्ति पदार्थ' 'ज्ञान सरोवर' और 'शब्द'। बासकृष्ण नामक (जन्म सं १७६५) द्वारा रची गई अनेक पुस्तकों में 'ध्यान मञ्जरी' और 'नेह प्रकाशिका' मुख्य हैं। श्री अक्षर प्रमथ (जन्म सं १७६७) भी अत्यन्त प्रसिद्ध सन्त-कवि हैं। इनके व्यापकग्रन्थ हैं— 'राजयोग' 'विज्ञान योग' 'ध्यान योग' 'सिद्धान्त बोध' 'विवेक दीपिका' 'ब्रह्मज्ञान' और 'अनन्य प्रकाश'। भीष्मा साहब (जन्म सं १७७७) के प्रसिद्ध ग्रन्थ का नाम 'राम बहाज' है। गरीबदास (जन्म सं १७७४) बगवतीन दास (जन्म सं १७७२) रामचरण (जन्म सं १७७५) ब्रह्मदास (जन्म सं १७८८) स्वामी नारायणसिंह (जन्म सं १७८९) ब्याबाई (जन्म सं १८००) सहजोबाई (जन्म सं १८००) रामकृष्ण (जन्म सं १८०७) सहजानन्द (जन्म सं १८३७) तुलसी साहब (हावरास वाले जन्म सं १८४५) पद्मदास (जन्म सं १८५५) माजीदास (जन्म सं १८७७) आदि सन्तकाव्य-परम्परा के ग्रन्थ प्रमुख कवि और कवियिनिमा हैं। सहजोबाई और ब्याबाई, दोनों ही प्रसिद्ध चरमदास की शिष्याएँ थीं। सहजोबाई के उद्गार सहज प्रकाश' में तथा ब्याबाई की भावपूर्ण उक्तियाँ 'ब्याबाई' और 'विनयमासिका' में संकलित हैं। इनके काव्य में नारी-सुसप्त कोमलता प्रभुभूति की सरलता एवम् अभिव्यक्ति की सरलता दृष्टिगत होती है।

सन्तकाव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ

(क) सर्व्व विषय एवं भावगत प्रवृत्तियाँ—सन्त कवियों ने नार्मिक क्षेत्र में ऊँच-नीच कुम्हार-कूट जाति-पाँति आदि के भेदाभाज को मिटाना आनन्दमय समझा—
एक विष्णु से विश्व रच्यो है को बाहुल्य की सुखा ।

—कबीर

वस्तुतः अधिकांश सन्त कवि ऐसी निम्न जातियों में उत्पन्न हुए थे जिन्हें सन्त जातियों के लोग बड़ी ही दृष्टि से देखते थे। यही कारण है कि इन सन्तों में जाति-पाँति के प्रति विरोध की भावना बड़ी प्रबल थी। इस विषय में डा० राधेय रायन का मत है— "निर्धन सन्त समाज के उन लोगों से आये थे जिन्हें अछाचारियों से कुचला गया था। उन्हें पूर्ण शिक्षा नहीं मिली थी। उन्हें बचकर रहना पड़ता था। वे अपनी सामाजिक व्यवस्था में अपने ही छोटे-छोटे भेदों में ग्रस्त समुदाय के जिन पर अन्धविश्वास और घृणा का अधिक प्रभाव था। निम्न जातियों के इस समुदाय में यह आत्मविश्वास अन्तर्गत था कि वह अछाचारियों के नकारात्मक स्वर में था कि जो विरोध 'तू मुझ नहीं है तू मुझे हरा नहीं सकता मैं अमर हूँ और रहूँगा।' सन्तों की जाति-पाँति विरोधी इस विशेषता का उद्घाटन करते हुए डा० रामबिलास

कवीर के उपरान्त मन्त-काव्य-धारा में धरमदास (जन्म सन् १४७५) का नाम आता है। ये कवीरदास के प्रधान शिष्य थे) 'बीजक' के रूप में कवीर-वाणी के संग्रह करने का श्रेय इन्हीं ही दिया जाता है। इनके स्वयं के रचे हुए 'धनी धरमदास की वाणी' नाम से प्रकाशित हुए हैं। इनके पदों में भक्ति का प्राधान्य है। इनके विषय में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का मत है—“इनकी रचना थोड़ी होने पर भी कवीर की अपेक्षा अधिक सरस भाव लिये हुए है, इसमें कठोरता और कर्कशता नहीं है। इनकी अन्योक्तियों के व्यञ्जक चित्र अधिक मार्मिक हैं, क्योंकि इन्होंने खडन-मडन से विशेष प्रयोजन न रख प्रेम तत्त्व को लेकर अपनी वाणी का प्रसार किया है।”

सिक्ख-धर्म के प्रवर्तक गुरु नानक का भी मन्त-कवियों में बहुत ऊँचा स्थान है। इनकी रचनाएँ ग्रन्थ साहब में संकलित हैं तथा उनका वर्ण्य विषय निर्गुण ब्रह्म की उपासना, ससार की क्षणभंगुरता, माया की शक्ति, नाम जप की महिमा, आत्म ज्ञान की आवश्यकता, गुरु-कृपा का महत्त्व, सात्त्विक कर्मों की प्रशंसा आदि विषयों पर विचार प्रकट किये गये हैं। जीर्वाहसा, मूर्तिपूजा, बाह्याचारो आदि का खण्डन इन्होंने उतनी ही तत्परता से किया है जितनी तत्परता से कवीर ने।

मलूकदास (जन्म स० १६३१) की कविता अत्यन्त सरस और भावपूर्ण है। इनके रचे दो ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं—‘ज्ञानबोध’ और ‘रामावतार लीला’। सुथरादास (जन्म सवत् १६४०) मलूकदास के शिष्य थे और उन्हीं के सिद्धान्तों का प्रचार करते थे।

सत-मत में दादूदयाल (जन्म सवत् १६५८) का स्थान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। दादू ने एक अलग पथ का भी निर्माण किया है, जिसे ‘दादू पथ’ कहा जाता है। इन्होंने लगभग पाँच हजार पद्यों की रचना की है। धर्म के सभी अंगों पर इन्होंने प्रकाश डाला है। मूर्तिपूजा, जाति, आचार, तीर्थव्रत, अवतार आदि पर दादू कवीर के पूर्णतः अनुयायी हैं। इनकी भाषा में राजस्थानी का पुट है।

धरणीदास (जन्म सवत् १६७३) द्वारा रचित दो ग्रन्थ प्रसिद्ध हैं—‘प्रेम-प्रकाश’ और ‘सत्य प्रकाश’। लालादास (जन्म सवत् १७००) के उपदेश इनकी वाणी में संकलित हैं। स्वामी प्राणनाथ (जन्म सवत् १७१०) के ग्रन्थ का नाम ‘कुलजम स्वरूप’ है। इन्होंने स्थान-स्थान में घूमकर धार्मिक मतभेद और जाति-पाँति का निराकरण किया। रज्जब (जन्म सवत् १७१०) दादू के शिष्य थे। इनके ग्रन्थ का नाम ‘छप्पय’ है जिसमें दादूपथ के सिद्धान्तों का सरलता से वर्णन किया गया है।

सुन्दरदास (जन्म स० १७१०) भी दादूदयाल के शिष्य थे। इन्होंने दर्शन का गम्भीर अध्ययन किया था। काव्यशास्त्र के भी यह अच्छे पण्डित थे। इसीलिए इनकी रचनाओं में क्लिष्टता है। ‘ज्ञान समुद्र’, ‘सुन्दर विलास’ और ‘पद’ इनकी विशेष प्रसिद्ध रचनाएँ हैं। इन्होंने साख्य और अद्वैतवाद का निरूपण अत्यन्त विशद रूप में किया है। “अनेक प्रकार का काव्य-कोशल इनकी कविता में रत्नराशि के समान सजा हुआ है। कहीं रस-निरूपण है तो कहीं अलंकारों की सृष्टि।”

यारी साहब (जन्म स० १७२५) की रचना अत्यन्त सरल और सरस है। सतों में दरिया साहब (बिहार वाले, जन्म स० १७३१) भी पर्याप्त प्रसिद्ध हैं। इन्होंने

है वही रागात्मक तरब अपनी पूर्ण तमयता और हृदयस्पष्टता के साथ सम्भार उठा है। उनके बिरह के पर्वों में मीरा की सी तमयता मूर की सी सरसता में बिद्यापति का सा सौन्दर्य है। कबीर जैसे धनकड़ भी बिरह-वेदना से बस्त होम सी-सी भाँसू बहाने लगता है। बनारस के पण्डितों को लसकारने वाला धन उन्तियों से उनके सास्त्र ज्ञान को चकनाचूर कर देने वाला कबीर अपने प्रियतम प्रेम में बेमुख होकर अपने आपको 'राम का कुत्ता' तक कह जासता है। कुछ उस हृदय देखिये—

बहुत दिनन की जोयती बात तुम्हारी राम ।
जिब तरलें तुम मिलन कू भनि नाही बिधाम ।
"अँजियाँ तो साईं परी पंच निहारि निहारि ।
जीहड़ियाँ छाभा पड़्या नाम पुकारि पुकारि ।

—कबीर

"कहा करहुं कहासे मिलहि रे ललकड़ मेरा जोब ।
बाहु धातुर बिरहिनी रे कारण आपने पीब ।

—बाबूरदास

संयोगावस्था में भी वे सन्त गव्यद् साज से बिमोर और प्यार से बिह्वल हो उठते हैं। प्रियतम के बहुत की ओर घघसर होते हुए उनके वर सी-सी बस जाने लगते हैं हृदय में भाँति भाँति की संकाशों का आम्बोसन उठने लगता है—

मन प्रतीत न प्रेम रस ना इस लन में डग ।
बया भावै अस पीब त कैसे रहती रंम ।

—कबीर

(ख) दीलीपत प्रवृत्तियाँ—साक्षी (बोहा) सन्त-कवियों का प्रिय छन्द है। इसके प्रतिरिक्त बीपाई कवित्त सबैसा हंसपद झूलना आवि छन्द भी सन्त-काव्य में प्रयुक्त हुए हैं।

सन्त-काव्य जनसमुदाय के लिये लिखा गया था अतः भाषा का गरम होना स्वाभाविक ही है। भाषा की सरसता का एक कारण यह भी है कि सन्त कवियों में ही अधिकतर कुछ विशेष पद लिये न थे। ऐसी स्थिति में सत्यम शब्दों का प्रयोग उनके लिये मभव नहीं था। सन्त-कवि भ्रमभंगीन व्यक्ति थे अतः उनकी रचनाओं में बिचित्र प्रयोगों के साथ धा गये हैं। यद्यपि इन्होंने ज्ञान-बुझकर अलंकारों का प्रयोग नहीं किया है तथापि अनुभूति की तीव्रता के कारण सब-तन धलधारी का रसना समावेश हो ही गया है। सन्त-कवियों की भाषा भीषी हृदय से निकली है अतः उनमें अनयङ्गता होने हुए भी पक्षित बहुत है। ये सन्त जिस प्रकार से अपनी बात कहना चाहते हैं अतः प्रकार से भाषा से कहना सेते हैं। भाषा इनके नामने भाषार-नी मजर घानी है। उनमें इतना गामर्थ्य नहीं है कि बठ इस धनकड़ भाषुओं की कोई बात मानने से हटार कर दे। अतः उन्होंने जैना बहनामा पाठा वैसा ही इनकी भाषा में पूरी पक्षि के साथ बह दिया है। भाषा ईनी ही हो साथ बाहिए बिन बापी उक्ति

शर्मा ने लिखा है—उन्होंने धर्म की रुढ़ियों का उल्लंघन किया था । उन्होंने अपने प्रेम के अश्रुजल से देवता के आंगन से रक्तपात की कलक रेखा घो डाली थी । इनके गीत दूर दूर के गाँवों में एकतारे पर सुनाई देते हैं और वह तार भारतवर्ष की एकता का ही है । भेद-बुद्धि उनके पास नहीं फटकती । समाज के कर्णधारों की अवज्ञा के बावजूद उनकी अमर वाणी आज भी सर्वत्र गूँज रही है ।”

इन सन्त कवियों के उपदेशों में विधि और निषेध दोनों पक्षों का समन्वय हुआ है । जहाँ एक ओर उन्होंने निर्गुण ईश्वर, रामनाम की महिमा, सत्संगति, भक्ति-भाव, परोपकार, दया, क्षमा आदि का समर्थन पूरे उत्साह से किया है, वहीं दूसरी ओर धर्म के नाम पर की जाने वाली हिंसा, तीर्थ, व्रत, रोजा, नमाज, हज आदि विधिविधानों, बाह्याडम्बरो, जाति-पाँति भेद आदि का डटकर विरोध किया है ।

यौगिक क्रियाओं के लिए प्रयुक्त परिभाषिक शब्दों तथा प्रतीकों का इन्होंने खुल कर प्रयोग किया है ।

लगभग सभी सन्त कवियों की भाषा में गुरु की महत्ता प्रतिपादित की गई है ।

मूर्ति-पूजा से तो इन्हें बहुत ही चिढ़ थी । कबीर ने इसका बहुत अधिक विरोध किया है—

“दुनिया ऐसी बावरी पायर पूजन जाय ।

घर की चकिया कोई न पूज, जेहि का पीसा खाय ।”

सन्त-कवियों का ईश्वर घट-घट व्यापी है—

“सो साईं तन में बसै, अम्यो न जाणै तास”

“कहै कबीर बिचार करि जिन कोई खोजे दूरि ।

ध्यान घरौ मन सुद्ध करि राम रह्या भरपूरि ।”

—कबीर

“काहे रे वन खोजन जाई ।

सब निवासी सदा अलोपा तोही सग समाई ।”

—नानक

“पीव दूध में रमि रह्या, व्यापक सब ही ठौर ।

दावू बकता बहुत हैं, मथि काढ़ै ते और ।”

—दादूदयाल

प्रायः सभी सन्तों की रचनाओं में भावों की तीव्रता कूट-कूट कर भरी है । यह तीव्रता इतनी प्रभावोत्पादक है कि उसे किसी बाह्य सबल की आवश्यकता नहीं । विश्वकवि रवीन्द्र ने सन्तों की इसी विशेषता को लक्ष्य कर कहा था—“नई हिन्दी कविता से पुरानी सन्त-बानी की तुलना करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि एक में कौशल ज्यादा है, लेकिन दूसरी में स्वाभाविक दर्द है । कौशल तो बाहरी है लेकिन रूस सत्य का ही प्रकाश है । जिस कविता में सत्य अपने सहज वेग में प्रकट होता है, वही अमर होती है और उस पर काल का दाग नहीं पड़ता ।” इन कवियों ने जहाँ अपने अज्ञात प्रियतम के प्रति आत्मविभोर होकर विरह और व्यथा का वर्णन किया

सूफी प्रेमाख्यान-काव्य-परम्परा

- १ सूफी शब्द से तात्पर्य
- २ सूफीमत का उद्भव एवं विकास
- ३ सूफीमत के सिद्धांत
- ४ सूफी प्रेमाख्यान-कवियों का क्रमिक विकास
- ५ सूफी कव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ
- ६ उपसंहार

सूफी शब्द से तात्पर्य

सूफी शब्द की व्युत्पत्ति को लेकर विद्वानों में बहुत अधिक मतभेद है। कुछ विद्वानों का कहना है कि मदीना में मस्जिद के सामने एक 'कुफ़ा' (बूट) पर बैठने वाले फकीर सूफी कहलाये। दूसरे विद्वानों की मान्यता है कि अपने सहाचार और पवित्रता के कारण क़यामत के दिन 'सफ़' (अधिम पक्षि) में जाड़े होने के सम्मान को पाने के योग्य साधक सूफी नाम से अभिहित किये गये। तीसरे प्रकार के विद्वान् मानते हैं कि 'सफ़ा' अर्थात् पवित्र जीवन व्यतीत करने वाले साधु 'सूफी' नाम से विख्यात हुए। विद्वानों का एक वर्ग ऐसा भी है जो 'सूफी' शब्द को लोफ़िस्त (जानी) का विकृत रूप मानता है। कुछ लोगों ने इसे 'सूफ़' (घरब की एक जाति विशेष) अथवा 'सूफ़ाह' (मत्त विशेष) का अपभ्रंश मान लिया है। किन्तु आज अधिकांश विद्वानों की मान्यता है कि 'सूफी' साधनानुबन्ध जीवन व्यतीत करने वाले उन घरब तथा ईराक़ में निवास करने वाले फकीरों का सूचक है जो सूफ़ (सारा ऊन) के कपड़े धारण करते थे। य परशुराम चतुर्वेदी के शब्दों में "सूफी" शब्द मूलतः उन घरब और ईराक़ देशों के जतिपय व्यक्तियों को ही सूचित करता जान पड़ता है जो छोटे-छोटी बम्बों का बीजा पड़ना करने या जो बिरतों या सम्प्राप्तियों वा-ना पवित्र जीवन धारण करते थे तथा जो अपनी महत्वपूर्ण साधनाओं के कारण मुस्लिमों की धार्मिक पक्षि में जाड़े होने के अधिकारी थे। अबू नरदन तरीफ़ ने भी सूफी शब्द की जो व्याख्या प्रस्तुत की है वह कुछ इसी प्रकार की है। वे लिखते हैं—

the word Sufi is derived from suf (wool) for the woolen garment is the habit of the prophets and the badge of the saints and elect as appears in many traditions and narratives."

सत-काव्य पर पूर्णरूपेण लागू होती है ।”

उपसंहार

प्रस्तुत निबन्ध का उपसंहार करते हुए डा० रामकुमार वर्मा के शब्दों में कहा जा सकता है—“जब धर्म के मानदण्डों में नवीन परिवर्तन हो रहे थे और उसे अनेक परिस्थितियों से सघर्ष करना पड़ रहा था उस समय सत सम्प्रदाय ने धर्म का ऐसा स्वाभाविक, व्यावहारिक और विश्वासमय रूप उपस्थित किया कि वह विश्वधर्म बन गया और शताब्दियों के लिये जन-जागरण का सन्देश लेकर चला । उसने अन्ध-विश्वासों को तोड़ कर समाज का पुनः संगठन किया, जिसमें ईर्ष्या-द्वेष के लिए कोई स्थान नहीं था । समाज के जिस स्तर तक देववाणी नहीं पहुँच सकती थी तथा धार्मिक ग्रन्थों की गहराई की थाह जिनके द्वारा नहीं ली जा सकती थी, उन्हें धर्मप्रवण बनाकर आशा और जीवन का सन्देश सुनाना मत सम्प्रदाय द्वारा ही मभव हो सका था । पुरातन का मशोघन और नवीन का सचयन करने में मत सम्प्रदाय ने विशेष अन्तर्दृष्टि का परिचय दिया । राजनीतिक, धार्मिक और सामाजिक दिशाओं में इस सम्प्रदाय ने जो कार्य किया है, उसे इतिहास कभी भुला नहीं सकेगा ।”

इस हकीकी (धार्मिक प्रेम) का प्रथम सोपान है। सूफियों के इलहाम और हाज का बीज भी धामी जातियों में सुरगित है। कुछ धामी ऐसे थे जो रति से बुरा करते थे और इसी कारण से लबी-सन्तान कहलाते थे। कमी-कमी ये लोग बेबता के बल से होकर बोझने लग जाते थे। उनके इस बोझने को ही 'इलहाम' और इलहाम की रसा को 'हाज की संज्ञाई है। धामियों में एक गुहा मण्डली थी जिसमें निरन्तर सुपान होता रहता था। सूफियों का प्रमुख तत्त्व प्रेम इसी धामी गुहा मंडली से धारा हुआ है। धामियों में मूर्ति खुम्ब की प्रथा सूफियों में बासे और बरस के रूप में धामी।

सूफीमत के बिचास में मानी मत का भी बड़ा योगदान है। मानी मत बुद्ध से प्रभावित था। गुरु-शिष्य परम्परा का बिधान मूर्तियों के लक्षण एवं जन्मान्तर निरूपण के सम्बन्ध में मानी मत ने जिस बिचारधारा का जन्म दिया वह सूफीमत का वर्तन बन गया।

सूफीमत प्लेटिनस से भी प्रभावित है। प्लेटिनस में धरा से लेकर नक्षत्र-मंडल तक परिध्यात धार्मिक सत्ता के धामोक्त का वर्णन बड़े ही झुठे ढंग से किया है। सूफियों की अम्यात्म भावना पर इसका बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि सूफीमत का धार्मिक बिचास तथा पूर्ण विकास मुहम्मद साहब के जन्म से पूर्व हो चुका था। मुहम्मद साहब को तो पूर्ण रूप से सूफी माना भी नहीं जा सकता क्योंकि उनमें सूफियों के प्रमुख तत्त्व प्रेम की अपेक्षा वास्तव भावना कहीं अधिक है।

भारत में सूफिया का आगमन बारहवीं शताब्दी में हुआ। सूफीमत बार सत्रायों के रूप में धारा को समस्त-समय पर देश में प्रचारित हुये। इन सम्प्रदायों के नाम और समय हैं— रामकुमार बर्मा ने इस प्रकार दिए हैं—

१ चिरदी सम्प्रदाय—सन् बारहवीं शताब्दी का उत्तरार्ध।

२ सुहरावरी सम्प्रदाय—सन् तेरहवीं शताब्दी का पूर्वार्ध।

३ कादरी सम्प्रदाय—सन् पन्द्रहवीं शताब्दी का उत्तरार्ध।

४ नन्दबन्दी सम्प्रदाय—सोलहवीं शताब्दी का उत्तरार्ध।

‘इन सबमें प्रसिद्ध बिस्तिया सम्प्रदाय हुआ। इस सम्प्रदाय की सातवीं पीढ़ी में बन्ना मुईनुद्दीन हुए जिन्होंने भारत में सूफीमत का प्रचार किया। इस सम्प्रदाय में मुतुद्दीन काबी फरीद्दीन के नाम अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। यह सम्प्रदाय धाये चलकर अनेक शाखाओं में बिभक्त हो गया। काबी को सम्राट् अलमस को दीक्षित करने का गौरव प्राप्त हुआ। संगीत इनके प्रचार का प्रमुख साधन था। सुहरावरी सम्प्रदाय का प्रचार बार्म भारत में बहाउद्दीन जावरिया ने किया। यह सम्प्रदाय भी अनेक शाखाओं में बिभक्त हो गया। कादरी सम्प्रदाय का प्रवर्तन बारहवीं शती में धम्बुन बानिर ने किया। इन सम्प्रदाय में नैवर मुहम्मद गीम को इतनी ग्पाति मिली कि मिन्वर लोरी ने धादनी पुत्री की धादी उगल कर दी थी। नन्दबन्दी सम्प्रदाय का प्रचार १७ शताब्दी में अहमद फाखरी ने किया। इन सम्प्रदाय की साम्यता हजारों मुहम्मद के लक्षण थी। इनके गुपारी व गृधियों के संवीत बिधान बुरा एवं माप्योग बहान धारि कार्य बन्ध हो गये।

कतिपय अधिकृत ग्रन्थो मे भी 'सूफी' शब्द की व्युत्पत्ति 'सूफ (ऊन) से ही मानी गयी है। इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका मे सूफीमत के विषय मे कहा गया है—

"Sufism (tasawwuf) is formed from the Arabic word Sufi, which was applied, in the 2nd century of Islam, to men or women who adopted an ascetic or quiescent way of life. The word Sufi from suf (wool) refers to garments worn by such persons"

इसाइक्लोपीडिया आंव इस्लाम मे भी इसी मत की पुष्टि की गयी है। वहा 'तसव्वुफ, जो सूफीमत का पर्याय है, की व्याख्या देते हुए लिखा गया है—

"Tasawwuf : Etymology—masdar of form V, formed from the root suf, meaning 'wool' to denote 'the practice of wearing the woollen robe (lab al-suf) hence the act of devoting oneself to the mystic life on becoming what is called in Islam a sufi"

'इसाइक्लोपीडिया आंव रिलीजन एण्ड एथिक्स मे 'सूफी' शब्द पर विभिन्न विद्वानो की व्याख्याएँ सकलित की गई है और उन सबका खडन अथवा मडन करते हुए जिस निष्कर्ष पर पहुँचा गया है, वह इस प्रकार है—

"In the present article of the term 'Sufi' and 'Sufism' are to be understood in their ordinary sense, viz as equivalent to Muhammadan mystic and Mohammadan mysticism. Ancient Sufism, however, had strong ascetic tendencies while the mystical element might be insignificant, and there have always been Sufis of an ascetic and devotional type whom we should hesitate to describe as mystics in the proper meaning of the word. In Persian and Turkish poetry 'Sufi' sometimes bears the sense of 'hypocritical pietist' or 'dissolute free-thinker' and may be used as a term of reproach by poets who are themselves Sufis of a different sort"

सूफीमत का उद्भव एवं विकास

सूफीमत के उद्भव के सम्बन्ध मे विद्वानो ने विभिन्न मत व्यक्त किए हैं। कुछ लोगो का कथन है कि आदम सबसे पहले सूफी थे और इस प्रकार इन लोगो के अनुसार सूफीमत सृष्टि के आरम्भ से ही चला आ रहा है। मसीही लोगो का कहना है कि प्रथम सूफी मसीह के शिष्य थे। कुछ लोगो का यह भी विश्वास है कि सूफीमत इस्लाम के विरुद्ध आर्य धर्म की प्रतिक्रिया है। अन्य विद्वानो का विचार है—'सूफीमत का आदम में बीजवपन, नूह मे अकुर, इब्राहीम मे कली, मूसा मे विकास, मसीह में परिपाक और मुहम्मद मे मधु का फलागम हुआ।

शोधपूर्ण ढंग से देखने पर सूफीमत का आदि स्रोत शामी जातियो की आदिम प्रवृत्तियो मे मिल जाता है। सूफीमत का मूलधार रति-भाव था, जिसका शामी जातियो मे आरम्भिक स्थिति मे पर्याप्त विरोध किया जाता रहा। मूसा और मुहम्मद साहब ने सयत भोग का विधान किया। मूसा ने प्रवृत्ति मार्ग पर चल दिया और लौकिक प्रेम का समर्पण किया। सूफियो के अनुसार इसक मजाजी (लौकिक प्रेम)

नसे में मस्त होकर उठी हैं। श्री' भगा देता है। जिस समय वह अपने प्रियतम के बिना श्री' ज्वाला में जल रहा होता है उस समय वह समस्त जीव-जगत् को अपनी बिना व्याधा से व्यथित पाता है। आत्मा या साधक परमात्मा का नारी के प्रतीकिक सौन्दर्य पर मुग्ध होकर प्रेम के मार्ग पर निरन्तर आगे बढ़ता जाता है।

(iii) साधक की अवस्थाएँ—भारतीय सूक्तियों ने सूफीमार्ग की चार अवस्थाओं का उल्लेख किया। पहली अवस्था का नाम 'मासूत' है। यह साधक की प्रथम अवस्था है। इस अवस्था में वह धरीधर कुरान में प्रतिपादित विधि नियमों का पालन करता है। यह साधना की सबसे निचली स्थिति है। जब साधक इस अवस्था को पार कर लेता है तब वह दूसरी अवस्था 'मसबूत' में स्थित होता है। इसमें साधक भौतिक जगत् से ऊपर उठकर पवित्र हो जाता है। यही वह अवस्था है जिसमें वह ठीक-ठीक अर्थात् पवित्रता को अपनाते में समर्थ होता है। इस अवस्था से भी निकलकर साधक तीसरी अवस्था में प्रविष्ट होता है जिसे 'मारिफत' की संज्ञा दी गई है। इस अवस्था में उसके अन्दर परमात्मा से मिलने की सामर्थ्य आ जाती है और उसके मार्ग की सारी बाधाएँ दूर हो जाती हैं। चौथी अवस्था (मंजिल) का नाम 'हकीकत' है। हकीकत का अर्थ परम सत्य है। इसमें साधक 'माहूत' की अवस्था प्राप्त करता है। यह वह स्थिति है जिसमें साधक परमात्मा के साथ एकता का अनुभव करने समर्थ है, क्योंकि उसे विमुक्त ज्ञान की प्राप्ति हो चुकी होती है। यहाँ साधक अपने चरम सत्य को प्राप्त कर लेता है और वह अनह्वयक (वाई बहास्ति) की अनुभूति करने लग जाता है।

(४) शैतान—शङ्कराचार्य की भाषा से शैतान-बुभुक्षा सूफीमत में शैतान है। यह शैतान आत्मा और परमात्मा के मिलन में बाधा पहुँचाता है। इसका मुख्य कार्य साधक को साधना-पथ से विचलित करना है। यद्यपि शैतान की कल्पना इस्लाम में भी है किन्तु इस्लाम तथा सूक्तियों के शैतान में अन्तर यह है कि इस्लाम में शैतान को बुद्ध का विरोधी माना जाता है जबकि सूफी उसे बुद्ध का परम भक्त स्वीकार करते हैं। सूक्तियों के अनुसार बुद्ध ने शैतान की सृष्टि साधक की परीक्षा के लिए की है। शैतान की परीक्षा से सतीर्ण होकर ही साधक परमात्मा से मिल सकता है। शैतान के विघ्नों से बचाने में बुद्ध ही समर्थ है और यही कारण है कि सूक्तियों में बुद्ध की बहुत अधिक महत्ता है। शैतान से रक्षा करने में बुद्ध ही साधक का पथप्रदर्शक बनता है।

(५) सृष्टि की उत्पत्ति—सूक्तियों के अनुसार ईश्वर द्वारा सृष्टि रचना उसके अपने गूढ़ रहस्यों की अभिव्यक्ति के निमित्त हुई है। इसके समर्थन में एक हदीस का हवाला दिया जाता है— कुत्ता जनमन् मनफोयन् काहबबतो घन थोरिफो फयसफनुन गबक। अर्थात् मैं एक छिपा हुआ स्वभाव का छिद्र मैंने दृष्टा की किन्तु मुझे आनंद। इसलिसे मैंने सृष्टि की रचना की। इसी का कथन है कि अस्ताह चक्रकाय मणि के रूप में ना। सृष्टि की कामना से उमने अपने स्वच्छ स्वत्व पर दृष्टिपात किया और वह प्रतीभूत होकर पानी के रूप में हो गया। जिससे स्फुल्ल इन्द्रिय फेन की भाँति ऊपर आ गया। उनी से लपट पृथ्वी की रचना की गयी। उसके गूढ़म तत्वों से सप्त लोक

सफीमत के सिद्धांत

सूफियों में अनेक सम्प्रदाय प्रचलित हैं, अतः इन सम्प्रदायों के आध्यात्मिक सिद्धान्तों में थोड़ा बहुत अन्तर होना स्वाभाविक है, किन्तु फिर भी सभी सम्प्रदायों के मूलभूत सिद्धांत एक ही हैं। सभी सूफी यह स्वीकार करते हैं कि ईश्वर निर्गुण निराकार है। वह सर्वव्यापक है किन्तु उसके सर्वव्यापी होने पर भी सच्चा प्रेमी ही उसके दर्शन कर सकता है। प्रेम ही वह तत्त्व है जो परमात्म-प्राप्ति की कुञ्जी है। सूफीमत में प्रेम को बहुत अधिक महत्त्व प्राप्त है। सूफियों के कतिपय प्रमुख सिद्धांतों का संक्षिप्त विवेचन यहां प्रस्तुत किया जा रहा है—

(i) परमात्मा का स्वरूप—परमात्मा के सम्बन्ध में सूफी भी सनातनपंथी मुसलमानों के जैसा 'एकेश्वरवाद' में विश्वास करते हैं लेकिन दोनों अपने-अपने ढंग से इसको मानते हैं। सनातन पंथी इस्लाम के अनुसार परमात्मा अपने जैसा आप है, उसके जैसा और कुछ भी नहीं। जात (सत्ता), सिफन (गुण) और कर्म में परमात्मा अद्वितीय है। उसकी तुलना किसी से नहीं की जा सकती। सृष्टि के सभी पदार्थों से वह भिन्न है। लेकिन सूफियों के लिये 'एकेश्वरवाद' का अर्थ दूसरा है। यह मानते हुये भी कि परमात्मा एक और अद्वितीय तथा निरपेक्ष है, सूफी यह कहते हैं कि इस दृश्य-वान् जगत् में परिब्याप्त एक मात्र वही सत्य है। उसी की एक मात्र सत्ता है जो पहले थी या भविष्य में रहेगी। अतएव ऐसा मानने का यह मतलब हो जाता है कि अगर परमात्मा को छोड़कर और किसी वस्तु की सत्ता नहीं है तो यह निखिल विश्व परमात्मा के साथ एक है तथा प्रतीयमान जितनी भी सत्ताएँ हैं वे उसी में अन्तर्निहित हैं। एक स्थल पर जामी ने परमात्मा के स्वरूप तथा सृष्टि के साथ उसके सम्बन्ध को स्पष्ट करते हुये लिखा है—“वह अद्वितीय पदार्थ जो निरपेक्ष है, अगोचर है, अपरिमित है और जो नानात्व से परे है वही अल-हक्क (परम सत्य) है। दूसरी तरफ अपने नानात्व और अनेकस्व में जब वह सभी गोचर वस्तुओं में अपने आपको प्रकट करता है तब यह सम्पूर्ण रची हुई सृष्टि वही है। अतएव यह सृष्टि उस परम सत्य की दृश्यमान बाह्य अभिव्यक्ति है और वह परम सत्य इस सृष्टि का आभ्यन्तर अदृश्य सत्य है। यह सृष्टि गोचर होने के पहले उसी परम सत्य के सदृश थी और गोचर होने के बाद उस परम सत्य का इस सृष्टि के साथ सादृश्य है।”

वस्तुतः ईश्वर को सृष्टि-प्रचार में सर्वत्र देखने के परिणाम स्वरूप ही सूफी ससार के सभी प्राणियों तथा धर्मों के प्रति सहानुभूतिशील हैं।

(ii) प्रेम—सूफीमत में प्रेम अथवा इश्क को विशेष स्थान प्राप्त है। सूफियों की दृष्टि में प्रेम परमात्म-मिलन का एकमात्र साधन है। वे इश्कमजाजी (लौकिक प्रेम को इश्कहकीकी (अलौकिक प्रेम) का प्रथम सोपान मानते हैं। सूफी साधक निखिल विश्व को प्रेममय देखता है। प्रेम की तीव्रता की वृद्धि के लिये ही सूफियों ने अपने को पुर्ष तथा परमात्मा को नारी रूप में स्वीकार करता है। जिस प्रकार लौकिक नारी के प्रति पुर्ष में प्रेम का अकुर उदित होते ही वह उससे मिलन को उद्दिग्ग्न हो जाता है, उसी प्रकार सूफी साधक में भी जब परमात्म-मिलन के लिये प्रेम का उदय हो जाता है तब वह विरही की भाँति उसकी खोज में तत्पर हो जाता है और प्रेम के

कर परमारम-मिलन के माग पर प्रयुक्त करता है। सूफी गुरु का अग्रधानुरूप अदरकर मानते हैं।

(१०) सूफी मत के कतिपय ग्रन्थ तत्त्व—सूफी शोध कुरान धरीक के पार-पण तथा जुने हुए मजमों के ईमिक पाठ में बिदबास रखते हैं। धारम-निपह चिन्तन तथा मौन जप पर भी इनका बहुत अधिक बस है।

सूफी प्रेमास्थान-काव्यों का भूमिक विकास

सूफी प्रेमास्थान-काव्य-परम्परा कहीं से प्रारम्भ होती है इसके विषय में निश्चित रूप से कुछ भी कह पाना कठिन कार्य है। जायसी ने पद्यावत में अपने से पूर्व कुछ प्रेमास्थान-काव्यों का उल्लेख करते हुए लिखा है—

‘विष्णु बीसा प्रेम के बारा । सपनावति कहें गयड पतारा ॥

मधू पाछ मुगबावति सापी । मगनपुर होइगा बैरापी ॥

राजकुंवर कंचनपुर गयऊ । मिरगावति कहें ओपी मयऊ ॥

संघि कुंवर खंडावत ओगु । मधुमालमति कर कीन्हु बियोगु ॥

प्रेमावति कहें सुरपुर सापा । उपा लागि अमिबब बर बाँचा ।

उपरोक्त उद्धरण में जिन प्रेम-काव्यों का नाम आया है वे हैं—‘स्वजावती मुगबावती मुमावती खंडरावती ‘मधुमालती और ‘प्रेमावती । प्रस्तुत काव्य ग्रन्थों में ‘मुगावती और मधुमालती तो प्राप्त हैं वेब के विषय में कुछ भी बात नहीं है। इनके प्रतिरिक्त दामो रचित ‘अक्रमण सेन पद्यावती का और परिचय मिलता है।

वस्तुतः सूफी प्रेमास्थानक-काव्य-बारा में जो सबसे प्रथम काव्य है वह मुल्ता बाऊन का ‘बन्दावन या बन्दावत’ है। जैसा कि ऊपर लिखित किया जा चुका है जायसी द्वारा उल्लिखित प्रेम-काव्यों में ‘मुगावती और ‘मधुमालती उपलब्ध हैं। ‘मुमावती की रचना कुतुबन (आविर्भाव सं १२२६) ने की थी। इसमें कंचनपुर के राजा की राजकुमारी मुमावती और बग्नमिरि के राजकुमार के प्रेम की कथा है। लौकिक प्रेम का वर्णन होने पर भी इस ग्रन्थ में अलौकिक प्रेम का भी प्रकार दिव्यत्व काया गया है। मधुमालती के लेखक मसन (आविर्भाव सं १५४५) हैं। इसमें कनेसर के राजकुमार मजोहर और महारस की राजकुमारी मधुमालती के प्रेम का वर्णन है। चिर-वर्णन को इसमें महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है। यह रचना मुमावती से कहीं अधिक आकर्षक और भावार्थक है।

इन कवियों के उपरान्त ‘पद्यावत के रचयिता अमिक मुहम्मद जायसी का नाम आता है। डॉ. रामकुमार वर्मा ने इनका कविता काल सं १२२७ माना है। अब तक इनकी तीन रचनाएँ प्रकाश में आयी हैं ‘आखिरी कलाम ‘मखरावत’ और ‘पद्यावत’। आखिरी कलाम तथा ‘मखरावत’ साहित्यिक दृष्टि से नहीं बरन् साम्प्रदायिक दृष्टि में महत्त्वपूर्ण हैं। आखिरी कलाम में मुख्य रूप से मुहम्मद साहब के महत्त्व का वर्णन है। मखरावत में ईरवर, जीव महा सृष्टि निर्माण गुरु तथा बर्मावार धारि का वैज्ञानिक निवेदन किया गया है। जायसी का ‘पद्यावत’ हिन्दी साहित्य की धर्मस्थ निधि है। इसमें चितौड़ के राजा रज्जौन और सिद्धादीप के

और फरिश्ते बने। अधिकांश सूफी यह मानते हैं कि ईश्वर ने सर्वप्रथम मुहम्मदीय आलोक की सृष्टि की। वह आलोक बीज में बदला। उसी से पृथ्वी, जल, वायु, और अग्नि की उत्पत्ति हुई। फिर आकाश और तारे बने। इसके उपरान्त सप्त भुवन, धातु, उद्भिज्ज पदार्थ, जीव-जन्तु एवं मानव की रचना हुई।

(६) मानव-महत्ता—सूफियों की दृष्टि में मानव निखिल गृष्टि-प्रसार का श्रेष्ठतम प्राणी है और इसमें ईश्वर के रूप की पूर्ण अभिव्यक्ति हुई है। सूफी मानते हैं कि मानव-शरीर में जड़ और आध्यात्मिक, दोनों ही प्रकार के अंश हैं। नफस, अर्थात् जड़ आत्मा मनुष्य को पाप की ओर ले जाती है तथा रूह आत्मा की ईश्वरीय शक्ति का दर्शन हृदय के स्वच्छ दर्पण में कराती है। नफस को मारना ही मानव का परम कर्तव्य है।

(७) पूर्ण मानव (इन्सानुल-कामिल) की कल्पना—ऊपर बताया जा चुका है कि सूफियों ने मानव को समस्त जीव धारियों में उच्चतम स्थान प्रदान किया है, किन्तु मनुष्य का चरम उत्कर्ष 'पूर्ण मानव' है। पूर्ण मानव में परमात्मा के सभी गुण प्रकाश पाते हैं। उसे मनुष्य तथा परमात्मा के बीच की कड़ी माना गया है। सूफियों का कहना है कि परमात्मा पूर्ण मानव में अपने आपको पूर्ण रूप से प्रकाशित करते हैं और इस प्रकार से अपने आपको जानते हैं। रामपूजन तिवारी ने लिखा है—
“पूर्ण-मानव साधना के द्वारा सूफीमार्ग की सभी मजिलों को पार करता हुआ एक स्तर से दूसरे स्तर पर ऊपर की ओर चढ़ता हुआ ऐसी अवस्था को प्राप्त होता है कि वह परमात्मा के साथ 'एकत्व' का बोध करता है। वह परमात्मा के अनुग्रह से जगत् की समस्त वस्तुओं का ज्ञान तो प्राप्त किये हुए रहता ही है साथ ही वह परमात्मा का साक्षात् दर्शन करने में भी समर्थ होता है। अतएव एक ही साथ वह प्रकृति और परमात्मा दोनों की शक्तियों को आइने की तरह से प्रत्यक्ष कराता है।”

(८) साधना-सोपान—सूफीमत में सात साधना-सोपान माने गये हैं। उनके नाम हैं—अनुताप, आत्म सयम, वैराग्य, दारिद्र्य, धैर्य, विश्वास, सन्तोष और प्रेम। इन सभी सोपानों में प्रेम की महत्ता सर्वाधिक है। जब साधक सातों सोपानों को पार कर जाता है तो उसमें एक अतीन्द्रिय आनन्द का उदय होता है। सूफी ईश्वर को सत्तत हजार पदों के पीछे मानते हैं। साधक इन सोपानों से अन्धकार के सभी पदों को फाड़ता हुआ प्रकाशमय पदों की ओर जाता है। इन सोपानों की सिद्धि से साधक मानवीय गुणों का अतिक्रमण कर ईश्वरीय गुणों को प्राप्त कर लेता है।

सूफी मत में इन सप्त सोपानों के अतिरिक्त चार उच्चतर सोपान भी स्वीकार किये गये हैं। इन्हें 'मुकामात' की सज्ञा दी गयी है। प्रथम मुकाम का नाम 'मारफत' है जहाँ मानव अनुभूति के माध्यम से ईश्वर की उपलब्धि का अनुभव करता है। दूसरा मुकाम वह है जहाँ प्रेम का उदय होता है। यह प्रेम उन्माद का रूप धारण कर लेता है जिसे समाधि कहते हैं। आगे चल कर इसी समाधि की दशा में वस्ल का अवसर प्राप्त होता है और यही दशा आत्मा-परमात्मा के भेद की सूचक है।

(९) गुरु (पीर) की महत्ता—सूफी मत में पीर की बहुत अधिक महत्ता है। यह गुरु ही है जो साधक को शैतान द्वारा प्रस्तुत की गयी विघ्न-बाधाओं से निकास

कर परमात्म निष्ठान के मार्ग पर प्रवृत्त करता है। सूफी गुरु का ध्यानानुकरण अत्यन्त मानते हैं।

(१०) सूफी मत के कतिपय धर्म्य तत्त्व—सूफी लोग कुरान सरीफ के पारा घण तथा धुने हुए भजनो के शैलिक पाठ में विश्वास रखते हैं। आराम-निद्रा चिन्तन तथा मौन रूप पर भी इनका बहुत अधिक बल है।

सूफी प्रेमाख्यान-काव्यों का क्रमिक विकास

सूफी प्रेमाख्यान-काव्य-परम्परा कहाँ से प्रारम्भ होती है इसके विषय में निश्चित रूप से कुछ भी कह पाना कठिन कार्य है। जायसी ने पद्यावत में अपने से पूर्व कुछ प्रेमाख्यान-काव्यों का उल्लेख करते हुए लिखा है—

‘बिक्कम बीसा प्रेम के बारा । सपनावति कहुँ गयड फारा ॥

मधू पाक भुगावति सायी । गयनपुर होइया गौरापी ॥

राजकुंवर कंचनपुर मयक । मिरयावति कहुँ जोपी भयक ॥

संजि कुंवर कंठावत जोगु । मधुमावति कर कीन्ह बिजोगु ॥

प्रेमावति कहुँ सुरपुर साबा । जया सायि अनिरुध बर बाबा ।

उपरोक्त चतुष्टय में जिन प्रेम-काव्यों का नाम आया है, वे हैं—‘सपनावती’ ‘भुगावती’ ‘मृगावती’ ‘ककरावती’ ‘मधुमावती’ और ‘प्रेमावती’। प्रस्तुत काव्य ग्रन्थों में ‘मृगावती’ और ‘मधुमावती’ तो प्राप्त हैं। शेष के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है। इनके अतिरिक्त दामी-रचित सम्मन सेन पद्यावती का और परिचय मिलता है।

वस्तुतः सूफी प्रेमाख्यान-काव्य-बारा में जो सबसे प्रथम काव्य है वह मुस्ता शायर का ‘बन्धावन’ या ‘बन्धावत’ है। बीसा कि ऊपर लिखित किया जा चुका है जायसी द्वारा उल्लिखित प्रेम-काव्यों में ‘मृगावती’ और ‘मधुमावती’ उपलब्ध हैं। ‘मृगावती’ की रचना कुतुबन (आदिर्माज स १२२) ने की थी। इसमें कंचनपुर के राजा की राजकुमारी भुगावती और जगन्निरी के राजकुमार के प्रेम की कथा है। शौकिक प्रेम का वर्णन होने पर भी इस ग्रन्थ में अलौकिक प्रेम का मसी प्रकार दिग्दर्शन कराया गया है। मधुमावती के लेखक मसन (आदिर्माज स १२४२) हैं। इसमें कनेसर के राजकुमार मनोहर और महाराष्ट्र की राजकुमारी मधुमावती के प्रेम का वर्णन है। विरह-वर्णन को इसमें महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है। यह रचना भुगावती ॥ कही धनिक भाकर्यक और भावार्मक है।

इन कवियों के उपरान्त पद्यावत के ‘रचविता मलिक मुहम्मद जायसी का नाम आता है। डॉ. रामकुमार वर्मा ने इनका कविता काल स १२२७ माना है। जब तक इनकी तीन रचनाएँ प्रकाश में आयी हैं ‘आखिरी कलाम धलपष्ट’ और पद्यावत। ‘आखिरी कलाम’ तथा ‘धलपष्ट’ साहित्यिक दृष्टि से नहीं बल्कि साम्प्रदायिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं। ‘आखिरी कलाम’ में मुख्य रूप से मुहम्मद साहब के महत्त्व का वर्णन है। ‘धलपष्ट’ में ईश्वर, बीन ब्रह्म सृष्टि निर्माता बुध तथा बर्माचार आदि का वैज्ञानिक विवेचन किया गया है। जायसी का पद्यावत हिन्दी साहित्य की प्रमुख निधि है। इसमें बिरीड़ के राजा रजसेन और चिह्नहीन के

राजा गन्धर्वसेन की पुत्री पद्मावती की प्रेम-कथा वर्णित है। कवि ने इस प्रेम-कथा को इतने सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है कि उसमें पदे-पदे अलौकिक प्रेम का आभास मिलता चलता है। यह वह ग्रन्थ है जिसके द्वारा जायसी हिन्दू-मुस्लिम हृदयों के अजनबीपन को मिटाने में समर्थ हो सके थे। ग्रन्थ में यत्र-तत्र रहस्यवाद की सुन्दर अभिव्यञ्जना हुई है। बाबू गुलाबराय ने जायसी की गद्-गद् कण्ठ से प्रशंसा करते हुए लिखा है—“जायसी महान् कवि है। उसमें कवि के समस्त सहज गुण विद्यमान हैं। उसने सामयिक समस्या के लिए प्रेम की पीर की देन दी। उस पीर को उसने शक्ति-शाली महाकाव्य के द्वारा उपस्थित किया। वह अमर कवि है।” ‘पद्मावत’ निस्सन्देह हिन्दी का अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि का महाकाव्य है। इसमें रसराज शृंगार का सुन्दर परिपाक हुआ है। यद्यपि शृंगार के दोनों ही पक्ष-सयोग और वियोग—मिलते हैं, किन्तु प्रधानता वियोग की है। नागमती का वियोग-वर्णन पाठक को हिला देता है। नागमती के वियोग के विषय में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“नागमती के इस विरह-वर्णन में जायसी ने यद्यपि कहीं-कहीं ऊहात्मक पद्धति का सहारा लिया है, फिर भी उसमें गाम्भीर्य बना हुआ है। बिहारी की विरह-व्यञ्जना की भाँति उसमें उछल-कूद और मजाक नहीं है। जायसी की अत्युक्तियाँ बात की करामात नहीं जान पड़ती, हृदय की अत्यन्त तीव्र वेदना के शब्द सबेते प्रतीत होती हैं। फारसी की काव्य-शैली से प्रभावित होने के कारण जायसी का विरह-वर्णन कहीं कहीं बीभत्स भी हो उठता है, परन्तु जहाँ कवि ने भारतीय पद्धति का अनुसरण किया है वहाँ कोई अशुचिकारी बीभत्स दृश्य नहीं आने पाया।” प्रकृति-चित्रण में जायसी ने परिगणन-शैली, अतिशयोक्तिपूर्ण शैली, उपमान शैली, प्रतीक शैली और रहस्यात्मक शैली को अपनाया है। उनका चरित्र-चित्रण एकदेशीय है। ‘पद्मावत’ में हमें चरित्र-चित्रण-सम्बन्धी वह अनेकरूपता देखने को नहीं मिलेगी जो तुलसी में है। जायसी के चरित्र-चित्रण के विषय में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का कहना है—“मनोभावों का चित्रण तो वे बड़ी कुशलता से कर लेते हैं। किन्तु विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न पात्रों की व्यक्तिगत विशिष्टता और विलक्षणता प्रकट करने में वे सफल नहीं हो सके हैं। उनका आदर्श चित्रण एकदेशीय है। रत्नसेन प्रेमी का आदर्श है और नागमती पतिव्रता का, किन्तु जीवन की बहुमुखी परिस्थितियों के पढ़ने पर इनका कौन सा रूप निखरेगा, यह स्पष्ट नहीं हो सका, सर्वत्र एक सामान्यीकरण का प्रयास है।” अलंकारों में उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा जायसी को विशेष प्रिय हैं। ‘पद्मावत’ के छन्द दोहा चौपाई छन्द हैं। इस ग्रन्थ में प्रयुक्त भाषा ठेठ पूर्वी अवधी है। यद्यपि भाषा माधुर्य गुण से मण्डित है तथापि वह अनेक स्थलों पर अनगढ़ है। च्युत सस्कृति-दोष भी कहीं-कहीं हैं, जो खटक जाता है।

प्रेमाख्यान-काव्य-परम्परा में जायसी के ‘पद्मावत’ के बाद उममा की ‘चित्रावली’ का नाम आता है। ‘चित्रावली’ में नेपाल के राजा घरनीधर पौवार के पुत्र सुजानकुमार अनेक कठिनाइयों के बाद कँवलावती और चित्रावती से विवाह करने में समर्थ होते हैं। इस प्रेम-काव्य की कथा इतिहास-सम्मत न होकर कल्पना-प्रसूत है। स्वर्गीय जगमोहन वर्मा का कहना है—“कवि ने इस ग्रन्थ में ठीर-ठीर पर

वेरास्य और प्रदेवबाब की मस्तक बिल्लाने में कमी नहीं की है। कथा ऐतिहासिक बटना से नहीं ली गई बान पड़ती बल्कि कल्पना प्रसूत है। नेपाल के राजसिंहासन पर एक भी पेंवार राजा नहीं हुआ है। कथा विचारने से व्याख्यात्मक प्रतीत होती है और इसीलिए ग्रन्थ में सुबान को सिख का अवतार माना है। व्याख्यात्मकता के साथ ही चित्रावली में नीति का भी धक्का बर्षान है।

यद्यपि प्रमुख प्रेमाख्यानक काव्य ये ही हैं तथापि इनके घटिरिक्त और भी बहुत से प्रेम-काव्य लिखे गये हैं। इनमें माधवानन्द कामकन्दला की प्रेम-कथा मुख्य रूप से तीन कवियों द्वारा लिखी गयी है। ये कवि हैं—वीसममेर के बाबक कुशब खाम (रचना-काल सं १९१६) घालम (रचना-काल सं १९४) और नरसा (रचना-काल सं १९५४)। कुसुम सतक (रचना-काल सं १९३३) के रचयिता के नाम का पता नहीं है। रस रत्न के लेखक मोहनदास के पुत्र पुष्कर कवि (प्रामिर्मास सं १९७५) थे। इस ग्रन्थ में सुरसेन की बड़ी सम्झी कथा है। 'ज्ञान दीप' में राजा ज्ञानदीप और रानी देवावली की प्रेम-कथा है। इसके रचयिता सेठ नबी (सं १९७६) थे। पञ्च सहेली कवि छीहल री कही (कवि छीहल-कृत) सर्वज्ञ सावर्भिम रा बूहा (रचयिता का नाम अज्ञात) 'खोठ रा बूहा' (रचयिता का नाम अज्ञात) कनक मन्थरी (काशीराम-कृत) मीनासत (सावन-कृत) 'मदन सतक' (राम कृत) डोसा माक रा बूहा (कुशमलाम कृत) 'विनोद रस' (सुमति हस कृत) 'पुहुपाक्ती' (बुल हरनदास कायस्थ कृत) भी उत्सेह्य प्रेम काव्य हैं। 'नल दमन' के रचयिता सुरदास हैं जो पुष्टिमार्गी महाकवि सुरदास हैं जिन हैं। इनका रचना-काल सं १७३ माना गया है। नल दमन में नल-दमयन्ती की कथा है। हंस बहादुर के प्रमेता कासिमछाह (स्थिति-काल सं १७८८) थे। इस ग्रन्थ में राजा हंस और रानी बहादुर की प्रेम-कथा बख्शित है। प्रस्तुत प्रेमाख्यानक-काव्यों के घटिरिक्त कुछ अन्य प्रेम-काव्यों का भी प्रचयन हुआ है जिनमें बंदन 'मलयानिरि री बात' (मन्नसन-कृत) मिया विनोद (मुरली-कृत) 'ब ब्रावती' (नूर मुहम्मद-कृत) कामरूप की कथा (हरसेवक मिश्र कृत) 'बंद कु बर री बात' (प्रतापसिंह-कृत) 'प्रम रत्न' (फारिस छाह-कृत) पना बीरमदे री बात (रचयिता का नाम अज्ञात) मुख्य हैं। उपर्युक्त कतिपय प्रेमाख्यानक-काव्य यद्यपि हिन्दी-कवियों द्वारा भी प्रणीत हैं तथापि उनमें प्रकृति बही मिलती है जो सूफी प्रेम काव्यों में है।

सूफी काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

(१) हिन्दी-मुस्लिम-एकता—सूफी कवियों ने हिन्दी मुस्लिम-एकता का सदा हीव कार्य सम्पन्न किया। इस ऐश्वर्य रूप बिस कार्य को सदा कवि अपने स्वभाव की प्रकृतता के कारण पुरा न कर सके उसे सूफी-कवियों ने अपनी प्रकृति की कोमलता से सम्पन्न किया। इन सूफियों ने हिन्दी-यरो में प्रचलित कहानियों को लिया और उनके द्वारा अलौकिक प्रेम की अविष्यजना की। इन्होंने परम ब्रह्म को प्रेम के द्वारा पश्य बताया और यह प्रेम सामग्रा हिन्दी-मुसलमान दोनों की मान्य थी। प्राचार्य राम बन्ध पुनन का कथन है—'प्रेम स्वल्प ईश्वर को सामने लाकर सूफी कविता ने हिन्दी और मुसलमानों दोनों को अनुप्य के सामान्य रूप में दिखाया और भिन्नता के दृष्टों

राजा गन्धर्वसेन की पुत्री पद्मावती की प्रेम-कथा वर्णित है। कवि ने इस प्रेम-कथा को इतने सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है कि उसमें पदे-पदे अलौकिक प्रेम का आभास मिलता चलता है। यह वह ग्रन्थ है जिसके द्वारा जायसी हिन्दू-मुस्लिम हृदयों के अजनबीपन को मिटाने में समर्थ हो सके थे। ग्रन्थ में यत्र-तत्र रहस्यवाद की सुन्दर अभिव्यञ्जना हुई है। बाबू गुलाबराय ने जायसी की गद्-गद् कण्ठ से प्रशंसा करते हुए लिखा है—“जायसी महान कवि है। उसमें कवि के समस्त सहज गुण विद्यमान हैं। उसने सामयिक समस्या के लिए प्रेम की पीर की देन दी। उस पीर को उसने शक्ति-शाली महाकाव्य के द्वारा उपस्थित किया। वह अमर कवि है।” ‘पद्मावत’ निस्सन्देह हिन्दी का अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि का महाकाव्य है। इसमें रसराज शृंगार का सुन्दर परिपाक हुआ है। यद्यपि शृंगार के दोनों ही पक्ष-सयोग और वियोग—मिलते हैं, किन्तु प्रधानता वियोग की है। नागमती का वियोग-वर्णन पाठक को हिला देता है। नागमती के वियोग के विषय में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है—“नागमती के इस विरह-वर्णन में जायसी ने यद्यपि कहीं-कहीं ऊहात्मक पद्धति का सहारा लिया है, फिर भी उसमें गाम्भीर्य बना हुआ है। विहारी की विरह-व्यञ्जना की भाँति उसमें उछल-कूद और मजाक नहीं है। जायसी की अत्युक्तियाँ बात की करामात नहीं जान पड़ती, हृदय की अत्यन्त तीव्र वेदना के शब्द सबेरे प्रतीत होती हैं। फारसी की काव्य-शैली से प्रभावित होने के कारण जायसी का विरह-वर्णन कहीं कहीं बीभत्स भी हो उठता है, परन्तु जहाँ कवि ने भारतीय पद्धति का अनुसरण किया है वहाँ कोई अशुचिकारी बीभत्स दृश्य नहीं आने पाया।” प्रकृति-चित्रण में जायसी ने परिगणन-शैली, अतिशयोक्तिपूर्ण शैली, उपमान शैली, प्रतीक शैली और रहस्यात्मक शैली को अपनाया है। उनका चरित्र-चित्रण एकदेशीय है। ‘पद्मावत’ में हमें चरित्र-चित्रण-सम्बन्धी वह अनेकरूपता देखने को नहीं मिलेगी जो तुलसी में है। जायसी के चरित्र-चित्रण के विषय में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का कहना है—“मनोभावों का चित्रण तो वे बड़ी कुशलता से कर लेते हैं। किन्तु विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न पात्रों की व्यक्तिगत विशिष्टता और विलक्षणता प्रकट करने में वे सफल नहीं हो सके हैं। उनका आदर्श चित्रण एकदेशीय है। रत्नसेन प्रेमी का आदर्श है और नागमती पतिव्रता का, किन्तु जीवन की बहुमुखी परिस्थितियों के पड़ने पर इनका कौन सा रूप निखरेगा, यह स्पष्ट नहीं हो सका, सर्वत्र एक सामान्यीकरण का प्रयास है।” अलंकारों में उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा जायसी को विशेष प्रिय हैं। ‘पद्मावत’ के छन्द दोहा चौपाई छन्द हैं। इस ग्रन्थ में प्रयुक्त भाषा ठेठ पूर्वी अवधी है। यद्यपि भाषा माधुर्य गुण से मण्डित है तथापि वह अनेक स्थलों पर अनगढ़ है। च्युत-संस्कृति-दोष भी कहीं-कहीं हैं, जो खटक जाता है।

प्रेमाख्यान-काव्य-परम्परा में जायसी के ‘पद्मावत’ के बाद उममान की ‘चित्रावली’ का नाम आता है। ‘चित्रावली’ में नैपाल के राजा धरनीधर पँवार के पुत्र सुजानकुमार अनेक कठिनाइयों के बाद कँवावती और चित्रावती से विवाह करने में समर्थ होते हैं। इस प्रेम-काव्य की कथा इतिहास-सम्मत न होकर कल्पना-प्रसूत है। स्वर्गीय जगमोहन वर्मा का कहना है—“कवि ने इस ग्रन्थ में ठौर-ठौर पर

नायिका दूर देशों के रहने वाले हैं। नायक नायिका की प्राप्ति के लिए सर्वस्व त्याग कर घाँसी तूफानों का सामना करने हुए घर से निकल पड़ता है। कथा में यति जाने के लिए सूफी-कवियों ने भारतीय काव्यों में व्यवहृत काव्य-रुद्धियों का प्रयोग किया है जैसे बिज-बर्धन स्वप्न द्वारा अथवा शुक-सारिका घाँसि द्वारा नायिका का रूप देख या सुनकर उस पर प्राप्त होना पशु-पक्षियों की बातचीत से भाँसी बटना का संकेत पाना मन्दिर विजसासा उपवन अथवा किसी अग्न्य एकाग्र स्थान पर प्रेमी युगल का मिसना इत्यादि। कहीं-कहीं पर इन्होंने ईरानी काव्यों में व्यवहृत रुद्धियों का भी प्रयोग किया है जैसे प्रेम-व्यापार में परियों देवों घाँसि का प्रयोग।

(vi) प्रेमक्यामों की मूल प्रेरणा—कतिपय विद्वानों की मान्यता है कि सूफी कवियों को हिन्दू घरों में प्रचलित प्रेम-कथाओं को लेकर इस्लाम का प्रचार करना अभीष्ट था किन्तु वास्तविकता यह नहीं है। इस विषय में पं. परमुराम चतुर्वेदी का कथन इष्टव्य है—“इन कवियों ने अपनी रचनाओं में इसकी ओर कभी कोई संकेत नहीं किया और न इनके कथानकों से लेकर उनके कम विकास अथवा अन्त तक भी कोई ऐसा प्रसंग देखा जिससे उनका कोई साम्प्रदायिक धर्म समझा जा सके। वह अवश्य है कि जहाँ तक कथानकों की कम-योजना का प्रसंग है उसे इस प्रकार निभाया गया है जिससे सूफी प्रेम-साधना का भी मेल बैठ जाय। परन्तु फिर भी ऐसी बातें अधिक से अधिक केवल दृष्टान्तों के ही रूप में पायी जाती हैं जिस कारण उनमें साम्प्रदायिक धारण का भी रहना अनिवार्य नहीं है। इसके विजाय इन प्रेमाख्याओं के नायक-नायिका उनके दैनिक व्यापार, वातावरण तथा उनके सिद्धान्त व संस्कृति में कोई परिवर्तन नहीं लाया जाता और न कहीं वह चेष्टा की जाती है कि कथा प्रवाह के किसी अंश में किसी धर्म या सम्प्रदाय विशेष के महापुरुषों द्वारा कोई मोड़ सा दिया जाय। इनमें प्रसंगत यदि कोई हिन्दू बोधी व तपी आता है तो स्वाभाविक ही या आते हैं और दोनों अनमय एक वह वय से काम करते पाये जाते हैं।

(vii) अरिज-विजय—सूफी-प्रेम-काव्यों में अरिज-विजय का वैविध्य नहीं है। सभी नायिकाएँ संस्कृत साहित्य की भाँति एक ही छाये में डली जाती आती हैं। नायक भी इस नियम के अपवाद नहीं उनका भी स्वल्प पूर्व निवारित ही होता है।

(viii) विविध प्रभाव—सूफीमत पर मुख्य रूप से चार प्रभाव पड़े हैं—घाँसों का झूँटबाव तथा विविष्टाईतबाव इस्लाम की मुख्य विद्या भव अफलातूनी मत तथा विचार-स्वातन्त्र्य। सूफी कविता पर भारतीय प्रभाव तो हावी ही हो गया है। सृष्टि की उत्पत्ति के सम्बन्ध में भारतीय पञ्च महाभूतों में आकाश को छोड़कर अन्य चार तत्व इन्होंने स्वीकार किये हैं। हठयोग का इन पर प्रसूत प्रभाव है। इन्होंने अनेक स्वतों पर यौगिक क्रियाओं का संश्लेष किया है और यौगिकों के समान ही इन्होंने सिद्धांत को भी माना है।

(ix) काव्य प्रकार यो तो काव्यशास्त्र के अनुसार सभी सूफी कवियों की रचनाएँ महाकाव्य के ही अन्तर्गत आती हैं किन्तु इनमें भारतीय महाकाव्यों जैसी सर्व बढता नहीं बरन् छोटी-छोटी का प्रयोग किया गया है। कुछ विद्वानों ने सूफी प्रेम-काव्यों

को हटाकर पीछे कर दिया ।”

(ii) हिन्दू-संस्कृति के प्रति उदारता—सूफियो ने हिन्दू-संस्कृति के प्रति अत्यन्त उदार दृष्टिकोण अपनाया है। इन्होंने हिन्दू-धर्म के सिद्धान्तों, रहन-सहन और आचार विचार का सुन्दर वर्णन किया है, हिन्दू-पात्रों में हिन्दू आदर्शों की प्रतिष्ठा की है। इनके द्वारा प्रस्तुत किये गये पङ्क्तुओं और वारहमासे के वर्णन भारतीय पद्धति पर हैं। प्रसंगानुसार इन्होंने भारतीय ज्योतिष, रसायन-शास्त्र तथा आयुर्वेद आदि के ज्ञान का भी परिचय दिया है।

(iii) लोक-पक्ष—सन्त-कवियों में जहाँ वैयक्तिकता का प्राधान्य है, वहाँ सूफी-कवियों में समष्टि-भावना का। यही कारण है कि इनके प्रेम-काव्यों में लोक-जीवन का भी चित्रण है। इन्होंने जनसामान्य के अन्धविश्वासों यन्त्र-तन्त्र-प्रयोगों, जादू-टोनों, डायनों की करतूतों, विभिन्न उत्सवों, लोक व्यवहारों, तीर्थों, व्रतों सांस्कृतिक वातावरण आदि का अकन बड़ी सफलता के साथ किया है।

(iv) नारी-विषयक दृष्टिकोण—सूफी-काव्यों में प्रेम-तत्त्व का प्राधान्य है और उसका स्थान नारी पात्र है। नारी के विषय में सूफियो का दृष्टिकोण अत्यन्त पूत उदात्त है। प० परशुराम चतुर्वेदी के शब्दों में, सूफी कवियों ने नारी को अपने यहाँ अपनी प्रेम-साधना के साध्य रूप में स्वीकार किया है, जिसके कारण वह इनके यहाँ किसी प्रेमी के लौकिक जीवन की निरी भोग्य वस्तु मात्र नहीं रह जाती। वह उस प्रकार की साधन सामग्री भी नहीं कहला सकती जिसमें उसे बौद्ध सहजयानियों ने मुद्रा नाम देकर सहज साधना के लिये अपनाया था वह उन साधकों की दृष्टि में स्वयं एक सिद्धि बनकर आती है और इसी कारण इन प्रेमाख्यानों में उसे प्रायः अलौकिक गुणों से युक्त भी बतलाया जाता है।”

(v) प्रबन्ध-विधान—यह ठीक है कि सूफी-कवियों ने जन-जीवन में प्रचलित प्रेमाख्यानों को लेकर अलौकिक प्रेम की अभिव्यञ्जना की है, किन्तु इनकी कहानियों में यान्त्रिकता का प्राधान्य है। सभी सूफी कवियों की कहानियाँ प्रायः एक ही साँचे में ढली हुई मिलेगी। इन्हें जहाँ-जहाँ अन्त कथाओं की सृष्टि करनी पड़ गयी है, वहाँ वहाँ सभी जगह इन्होंने पक्षियों, देवों तथा अप्सराओं का उपयोग किया है। प्रेमी और प्रेमिका के मार्ग में बीहड़ वन, भयंकर तूफान, विषैले साँप, सुदीर्घ अजगर, विशालकाय हाथी, बलशाली गरुड पक्षी, मनुष्य-भक्षी राक्षस तथा यन्त्र-मन्त्र और जादू-टोना जानने वाले मानवों के द्वारा बाधायें उपस्थित कर दी जाती हैं।

प्रबन्ध-रूढ़ियों में सभी सूफी-कवियों ने समान रूप से शरण ली है। इन प्रेमाख्यानों में प्रायः सर्वत्र वे ही समुद्र हैं, वैसे ही तूफान है, वैसे ही वन-वनान्तर हैं और वैसे ही मकान एवं फुलवारियाँ हैं। कभी-कभी तो कोरा वस्तु-परिगणन कर दिया गया है जिससे एक तो नीरसता आ गयी है और दूसरे कथा के प्रवाह में आघात भी उपस्थित हुआ है। नगरों का वर्णन करते हुए वहाँ के सरोवरों, बाटिका, महल चित्रशाला और घाटों का वर्णन बड़े विस्तार के साथ कर दिया गया है।

लगभग सभी प्रेम-काव्यों में कथा के सूत्रपात में नायक या नायिका के देश, कुल, आचार आदि का उल्लेख रागोत्पत्ति के लिए कर दिया जाता है। नायक और

राम भक्ति काव्य

- १ रामचरित का महत्त्व ।
- २ राम के तीन रूप—ऐतिहासिक साम्प्रदायिक और साहित्यिक ।
- ३ रामभक्ति का विकास
- ४ राम-नाम्य का विकास ।
- ५ राम-नाम्य की प्रगुणियाँ ।
- ६ अवतार ।

भारतीय संस्कृति के समष्टि रूप का वर्णन यदि हमें कहीं होता है तो मर्मांत पुरुषोत्तम राम के चरित्र में । इस महापुरुष का चरित्र इतना लोकप्रिय रहा है कि भारत की विभिन्न प्रांतीय भाषाओं में ही नहीं पड़ोसी देशों की जन भाषाओं में भी राम कथा को लेकर एक विशाल साहित्य का निर्माण हुआ है । कासप्रवाह के सात कवियों की व्यक्तिगत रचि और सांस्कृतिक भाषणों के अनुसार रामकथा उत्तरोत्तर नये संघों में ऊपड़ी रही । वह महापुरुष महात्मा और बीरोबाल नामक से प्रचतारी पुरुष बन गये । हिन्दुओं ने यदि उन्हें विष्णु के दशावतारों में प्रतिष्ठित स्थान दिया तो बौद्धों ने बोधिसत्व और जैनो ने निबन्धि में महापुरुषों में घाठन बसदेव के रूप में उनकी पूजा की । जैन जैन वह साहित्य की अष्ट कृतियों के नायक बन गये और कासान्तर में भक्ति-सम्प्रदायों के उदय होने पर विष्णु के सभी नामों में राम ही सर्वाधिक प्राज्ञ हुआ । समुच्च एव निर्गुण दोनों पक्षों के प्रवर्तकों ने उनकी महिमा की गीत गाये । कबीर ने यदि निर्गुण निरवयव राम—वह राम जिनके बारे में उन्होंने कहा था —

बसएव नुत सिंह लोक बलागा ।

राम नाम का मरम है वाला ॥

के नाम को भक्तों का सर्वस्व माना तो तुलसी के मानस में उनके नाम के साथ उनके रूप सीता नाम की भी प्रारती उतारी गयी । साकेतकार ने यदि

राम तुम्हारा नुत स्वयं ही काव्य है

कोई कवि बन जाय सहज सम्प्राप्य है

कहकर उनकी महत्ता स्वीकार की तो हरिपीथ ने 'बीबेही बनबास में उनकी प्रिय जानकी की करण गाथा गायी और 'सानेस-संत' के कवि ने उनके उपास-चरित्र, उपसवी महाबलिदानी भाई भरत की पीरव-गाथा प्रणीत की ।

को मसनवी की शैली पर रचित माना है, किंतु वस्तुस्थिति यह है कि इन प्रेम-काव्यों में विविध काव्य-प्रकार समाहित हो गये हैं ५० परशुराम चतुर्वेदी ने इनके काव्य-प्रकार का निर्धारण करते हुए लिखा है—“सूफी प्रेमाख्यान एक ऐसी रचना है जिसमें किसी प्रबन्ध काव्य के सभी तत्त्व विद्यमान हैं, किंतु जिसमें इसके साथ ही, कथा-आख्यायिका, जैन चरित काव्य एवं मसनवी की भी विशेषताओं का समन्वय हो गया है और यही इसकी सबसे बड़ी विशेषता है।”

(x) रस—सूफी प्रेम-काव्यों का प्रधान रस तो शृङ्गार ही है—शृङ्गार के संयोग तथा वियोग, विशेषरूप से वियोग का सुन्दर परिपाक हुआ है, किंतु फिर भी गौरा-बादल-युद्ध आदि प्रसंगों में वीर रस की भी अच्छी अभिव्यक्ति हुई है। कहीं-कहीं करुण, शान्त एवं वीरभक्त रसों का भी कुछ समावेश है।

(xi) प्रतीक-विधान—सूफी-कवियों का मुख्य लक्ष्य लौकिक प्रेम द्वारा अलौकिक प्रेम का प्रतिपादन करना था अतः उनके काव्यों में सांकेतिक विधान या प्रतीकों का प्रयोग स्वाभाविक ही था। नायिक, नायिका तथा वस्तुओं और स्थलों के नाम तक सांकेतिक हैं—‘चित्रावली’ के नायक का नाम सुजान है। नायिका के निवास-स्थान का नाम रूपनगर है। स्थलो एवं पहाड़ों के नाम कवि ने क्रमशः भोगपुर, गोरखपुर और नेहनगर दिये हैं। कामिशहाह की रचना ‘हस जवाहर’ में नायक का नाम हस है जो जीवात्मा का बोधक है।

(xii) अलंकार—सूफियों ने समासोक्ति का प्रयोग बहुत अधिक किया है। उपमा उत्प्रेक्षा और रूपक भी इनके प्रिय अलंकार हैं।

(xiii) छन्द—सूफी प्रेमाख्यानों में दोहा और चौपाई छन्द ही अधिक मात्रा में प्रयुक्त हुए हैं। इनके साथ ही सोरठा, सवैया, प्लवगम, बरब और कहीं-कहीं फारसी की बहरो का भी प्रयोग हुआ है।

(xiv) भाषा—सूफी प्रेम-काव्यों की भाषा प्रायः सर्वत्र अवधी है। उसमान पर भोजपुरी का प्रभाव है। कहीं-कहीं अजभाषा का भी प्रभाव देखने को मिल जाता है।

उपसंहार

लोक-रजन एवं लोक-मंगल दोनों ही दृष्टियों से सूफी प्रेमाख्यान-काव्यों का विशेष महत्त्व है। जहाँ एक ओर इन काव्यों के द्वारा सहृदय पाठक के मन को विश्रान्ति मिली है, वहीं दूसरी ओर प्रेम-तत्त्व के निरूपण से लोक मंगल का भी विधान हुआ है सूफी कवियों ने हिंदू और मुसलमानों के बीच ऐक्य स्थापित करने का जो स्तुत्य प्रयास किया है, उसके लिए उनका युग-युग तक स्मरण किया जायेगा। तुलसी-जैसे विश्व-विश्रुत महाकवि पर भी जायसी के प्रभाव को अस्वीकारा नहीं जा सकता।

राम-भक्ति का विकास

राम की उपासना का सूत्रपात राम की बीरपूजा भवना उनके पुष्पोत्तम रूप की पूजा से ही हुआ होगा। जनहृदय के भ्रष्टा और पूजा के भाव काहात्वर में भक्ति रूप में परम्परागत हुए। यद्यपि राम को भक्तधार मानने की तिथि में मतभेद है— कोई उसे ५ ई पू तो कोई ११ ई मागते हैं पर जहाँ तक रामभक्ति के साम्प्रदायिक रूप का प्रश्न है वह धाठवीं सताब्दी के पहलात् आरम्भ हुआ और अब तक अभिविस्तृत रूप से बसा भा रहा है। उसके एक सहस्र वर्षों से भी अधिक के इतिहास को हम तीन युगों में विभाजित कर सकते हैं—

- (१) आत्मधार युग (८ — ११ ई)
- (२) आचार्य युग (११ — १४ ई)
- (३) रामावतृ युग (१४ से वर्तमान काल तक)

प्रथम दो युगों में अर्थात् १८ ई तक रामभक्ति दक्षिण के आत्मधार सन्तों और वैष्णवाचार्यों की व्यक्ति प्रधान साधना का आधार रही। मुक्त आत्माओं के पतन के बाद उत्तर भारत में भागवतदर्शन का प्रसार होने लगा। अतः वैष्णव साधना का गढ़ उत्तर से दक्षिण की ओर बसा गया और यहाँ पहले आत्मधारों ने रामभक्ति को प्रमुख बनाए रखा। उत्तर भारत में उसका प्रचार चौदहवीं सताब्दी के आरम्भ में रामानन्द द्वारा हुआ।

रामानन्द से पूर्व धाठवीं सताब्दी में धर्मराचार्य ने धर्मधार का निरूपण किया था पर उनका मायाधार भक्ति के सम्मिश्रण के लिए उपयुक्त न था क्योंकि मायावादी वह दृढ़ आधार प्रस्तुत नहीं कर सकता जिस पर सगुण भक्ति का आधार टिक सके। वह दृढ़ आधार स्वामी रामानुजाचार्य ने प्रस्तुत किया। उन्होंने विधिष्ठाईत की प्रतिष्ठा की जिसके अनुसार बराबर उनी ब्रह्म का अर्थ है और भक्ति के द्वारा उस परम ब्रह्म को पाया जा सकता है। रामानुज की इस भक्तिधारा में सारा भारत भवनाह्वन करने लगा क्योंकि वह परम आत्मबसा देने वाली सिद्ध हुई। उनका सम्प्रदाय श्रीसम्प्रदाय के नाम से प्रसिद्ध हुआ। इसमें विष्णु का नारायण की उपासना पर बल दिया जाता था। विष्णु की चौदहवीं सताब्दी में इसी सम्प्रदाय में श्री राधवानन्द भी हुए। उन्होंने रामानन्द के रूप में एक अद्भुत प्रतिभा-सम्पन्न दिव्य पासा अतः उन्हें बीजा देकर भागी वह फलसम्पन्न हुए गये। रामानन्द ने देवगिर का पथन किया और अपने शिष्याओं का प्रचार करने के लिए सम्पूर्ण देश की यात्रा की। इनके दो ग्रन्थ मिलते हैं—वैष्णव नारायण भास्कर तथा रामार्चन पद्धति। उन्होंने उपासना के लिए बहुत ठाकाली विष्णु को न अपनाकर मोक्ष के लीला करने वाल भक्तधारी राम की अर्पणावा। यद्यपि इनसे पहले भी रामोपासक भक्त ही बने थे जैसे धाठवीं सताब्दी के आदि।

रामोपासना के इतिहास में रामानन्द एक पुनः प्रवर्तक आचार्य माने जाते हैं। उसे एक नगणित नया और स्वतन्त्र रूप देने का कार्य उन्हें ही है। इनके पूर्व श्री सम्प्रदाय में राम की प्रतिष्ठा होने हुए भी अर्पणावा लक्ष्मी-नारायण को ही दी जाती थी। रामानन्द ने राध-लीला को अर्पणावा दी। उन्होंने विधिष्ठाईत और प्रसिद्ध

राम के तीन रूप हमें उपलब्ध होते हैं—ऐतिहासिक, साहित्यिक और साम्प्रदायिक। यहाँ हमारा सम्बन्ध उनके साहित्यिक स्वरूप से ही अधिक है, तथापि उनके अन्य दो रूपों पर भी प्रकाश डालना आवश्यक है।

ऐतिहासिक रूप—राम का महत्त्व हमें सर्वप्रथम 'वाल्मीकि रामायण' में मिलता है। रामायण के रूप में संग्रहित होने से पूर्व रामचरित से सम्बद्ध पात्र, स्थान आदि वैदिक साहित्य में खोज निकाले गये हैं, पर जिन प्रसंगों में उक्त पात्र राम, सीता, दशरथ या स्थान—अयोध्या आदि आये हैं, उनका सम्बन्ध दाशरथी राम से सीधा स्थापित नहीं होता और विद्वानों ने उनकी व्याख्या भी अलग-अलग की है, जैसे पाश्चात्य विद्वान् लांसेन और वेबर् के मतानुसार रामायण उत्तर भारत के आर्यों द्वारा दक्षिण के अनार्यों की पराजय और दक्षिण में आर्य-संस्कृति के प्रसार का एक आलंकारिक चित्रण मात्र है। पर इन ठट पटाण और निर्मम आक्षेपों के बाद भी उसकी ऐतिहासिकता अक्षुण्ण बनी रही। अस्तु, राम के ऐतिहासिक वृत्त का सर्वप्रथम दर्शन हमें 'वाल्मीकि रामायण' में मिलता है। वहाँ उनका विष्णु से कोई सम्बन्ध नहीं है और वह अवतार न होकर केवल मनुष्य हैं, महात्मा हैं, धीरोदात्त नायक हैं।^१ उसके बाद रामचरित का सविस्तार वर्णन महाभारत के 'आरण्य' 'द्रोण' 'शान्ति' पर्वों के अतिरिक्त रामोपाख्यान में मिलता है। पाणिनि की 'अष्टाध्यायी', कौटिल्य के 'अर्थशास्त्र' के अतिरिक्त बौद्ध-ग्रन्थों में भी कुछ परिवर्तन के साथ राम-कथा दी गयी है। शिलालेखों में भी राम का उल्लेख मिलता है। पौराणिक-साहित्य-हरिवंश-पुराण, विष्णु पुराण, भागवत-पुराण, स्कन्ध-पुराण, पद्म-पुराण में भी रामकथा विषयक प्रचुर सामग्री उपलब्ध होती है और सिद्ध होता है कि पुराण-काल (४०० ई०-१५०० ई०) में रामचरित की प्रतिष्ठा बढ़ती गयी। संस्कृत महाकवियों और नाटककारों कालिदास, भवभूति, कुमारदास आदि ने राम के अवतार रूप को विशेष महत्त्व नहीं दिया, क्योंकि वे मूलतः कवि थे, भक्त नहीं। उन्होंने काव्य की दृष्टि से रामचरित को प्रस्तुत किया, भक्त की दृष्टि से नहीं।

रामावतार की प्रतिष्ठा

रामत्व के क्रमिक विकास का अनुशीलन करने से पता चलता है कि अपने उदात्त चरित्र के कारण राम राजपुत्र से पुरुषोत्तम, पुरुषोत्तम से विष्णु तथा विष्णु से परम पुरुष के पद पर प्रतिष्ठित होते चले गये। इस विकास में कितना समय लगा, यह बताना कठिन है। वाल्मीकि रामायण में वह राजपुत्र के साथ-साथ पुरुषोत्तम भी हैं। भागवत धर्म के प्रचार के साथ-साथ वासुदेव कृष्ण का महत्त्व बढ़ा, अवतार-कल्पना को बल मिला। कृष्ण के साथ-साथ उनके जिन पूर्ववर्ती महापुरुषों को अवतार की कोटि में रखा जाने लगा, उनमें राम सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण थे। यदि रामायण के उस अंश को, जिसमें ब्रह्मा, विष्णु, महेश आदि राम की स्तुति करते हैं, प्रक्षिप्त मान भी लिया जाय, तो भी महाभारत में उन्हें अवतार रूप में ही कल्पित तथा चित्रित किया गया है। पुराणों में भी उन्हें विष्णु का अवतार माना गया है।

अपने धार्मिक एवं शार्शनिक सिद्धांतों को कथा के साथ ऐसे सघमिष्ठ कर दिया है कि सुष्क सिद्धान्त भी वाक्य की बस्तु बन गये हैं। नाट्यत्व की दृष्टि से भी उनके प्रबो में रस की निमग्नधारा प्रवाहित होती है। शृंगार रस का परिपाक तो उन्होंने ऐसी संयमित सीढ़ी में किया है कि रामकाम्य बहुत बिना एक अपने मर्यादावाद के लिए प्रसिद्ध रहा और कुछ ही कवियों को उसकी सीमा तोड़ने का साहस हुआ।

राम भक्ति धारा में एक नवीन मोड़ साने का अर्थ अग्रदास को है। उन्होंने अपने को बामकी की एक सखी मानकर राम की उपासना की जिससे सखी सम्प्रदाय की स्थापना हुई और राम भक्ति में रसिक भाव का प्रवेश हुआ। अपने पन्नों रामायणम और 'रामध्यान मंजरी' में राम की ऐवक्यपूष द्वारा सीमाओं का इस प्रकार विचित्र किया गया है कि उनका राजसी रूप उभर आता है। इसी प्रकार सीतावस्त्रम राम के संयोग वियोग मधुर रसि आदि के बिना इस काम्य को कृष्ण-काम्य के धार्मिक निष्कट पहुँचा बैठे हैं। अग्रदास की यह मधुर उपासना धारम्भ में तो तुलसी के मर्यादावाद के सामने खड़ी रही परन्तु सी बर्ष बाद जिस रूप से यह धारा प्रवाहित हुई उसमें संपूर्ण राम-काम्य ही सराबोर हो गया और मधुर भाव की उपासना में कई 'सम्प्रदाय' बने जैसे—तत्सखी साखा रामायण सखी सम्प्रदाय स्वसुखी सम्प्रदाय आदि। इनमें से कुछ ने राम के चरित्र को प्रधानता दी तो कुछ ने सीता के चरित्र को। इस सम्प्रदाय के रामभक्त कवियों में हृदयराम प्रियादास कलामिधि महाराज विस्वनाथ और महाराज रघुराजसिंह विशेष उल्लेखनीय हैं। इनमें से कुछ कवियों की रचनाओं में साम्प्रदायिकता शृंगारिकता तथा बाह्यादम्बर होने के कारण वे पकिस हो उठी हैं।

तुलसी के पश्चात् रामकाम्य की सरसधारा में अग्रदास ने भी उससे प्रसिप्त रहने वाले निष्कट काम्य के प्रेक्ष वेष्ट हैं। उन्होंने अपनी 'रामचरित्रिका' का आधार वास्तवीक रामायण तथा अन्य सरसुत ग्रन्थों को बनाया। उसमें कथा विस्तार ही अनिमित्त नहीं है। प्रबन्धालम्बता की दृष्टि से भी यह धार्मिक होपपूर्ण है क्योंकि कवि का ध्यान न तो कथा की सूत्रबद्धता और सुगुच्छता पर ही था और न उन्हें मार्मिक स्थलों की पहचान ही थी। उनका उद्देश्य तो ग्रन्थों की प्रदर्शनी प्रस्तुत करना था—

रामचरित्र की चरित्रिका बनत ही बहुत छन्द'

उनका सारा ध्यान धनकार-नीचल और बाधिकाव पर रहा है न चरित्र विमर्श पर और न भक्ति उपदेश पर। इन सब त्रुटियों के होते हुए भी सबाधों राजदरबार की रीति-नीति का विमर्श करने की दृष्टि से उनका महत्त्व है।

कुछ लोगों का मत है कि मोरबामी जी की लेखनी राम के विषय में अतिम राज्ञ सिंग बची थी। धन उनके बाद रामकाम्यधारा धीन होगी बची नहीं और 'राम साहित्य' का विनाश अवश्य हो गया। यह तो गलत है कि जो मार्ग को बद्धति तुलसी द्वारा निर्मित हुई थी उसका विनाश न हुआ पर इसे अम्बीकार नहीं किया जा सकता कि रामकाम्य धारा में गया मार्ग प्रसरत किया नहीं दिया। तोत्री ने अतिविश्व अपने सम्पूर्ण गुणों। रामभक्ति में रसिक भावना पुष्ट की तथा हरिपीथ

सिद्धान्त का आधार लिया और कुछ नये विचार भी रखे जो सामयिक परिस्थितियों के अनुकूल तथा लोकोपयोगी थे। उन्होंने वैष्णवों के नारायण मन्त्र के स्थान पर राम-तारक अथवा षडक्षर राममन्त्र को दीक्षा का बीज मन्त्र माना, बाह्य सदाचार की अपेक्षा साधन में आन्तरिक भाव की शुद्धता पर बल दिया, जाति-पाति छूना-छूत, ऊँच-नीच का भाव मिटाकर वैष्णवमात्र में क्षमता का समर्थन किया, भक्ति को सर्वजन सुलभ बनाया, नवधा से परा और प्रेमाभक्ति को श्रेयस्कर बताया और संस्कृत की अपेक्षा हिन्दी भाषा को प्रधानता दी। शैव तथा शाक्त पंथियों के प्रभाव से समाज में तंत्र, मन्त्र, कील-कवचादि तांत्रिक उपासना के अगो के प्रति लोगों का आकर्षण देख रामोपासना में उसकी भी व्यवस्था की, उदाहरण के लिए रामरक्षा की रचना इसी उद्देश्य से की गई।

राम-काव्य का विकास

इसी रामानन्दीय वैष्णव परम्परा में तुलसी का आविर्भाव हुआ। यद्यपि तुलसी से पूर्व भी राम भक्त-कवि हुए। उनमें से अधिकांश का राम-साहित्य प्रायः अप्रकाशित और अप्राप्य है। अब तक जो ग्रन्थ प्रकाश में आये हैं, उनमें विष्णुदास का वाल्मीकि रामायण का हिन्दी रूपान्तर तथा ईश्वरदाम कृत 'भरत मिलाप' तथा 'अगद पैज' उल्लेखनीय हैं। कुछ जैन कवियों ने भी राम-कथा सम्बन्धी रचनाओं का प्रणयन किया जैसे मुनि लावण्य ने 'रावण मन्दोदरी सवाद', जिनराज सूर ने 'रावण मन्दोदरी सवाद', ब्रह्म जिनदास ने 'रामचरित या राम रास' और 'हनुमन्त रास' तथा सुन्दरदास ने 'हनुमान चरित' लिखे।

राम-काव्यधारा के सर्वप्रथम प्रधान कवि तुलसी हैं। क्या भक्त, क्या कवि और क्या लोकनेता तथा लोकसुधारक सभी दृष्टि में उनका स्थान हिन्दी में अप्रतिम और अक्षुण्ण है। उन्होंने अपनी रचनाओं द्वारा रामभक्ति को जीवन और साहित्य दोनों का विरम्यायी अंग ही बना दिया। रामानन्द की तरह उन्होंने भी दास्य-भावना का प्रचार किया—

"सेवक सेव्य भाव विनु भव न तरिय उरगारि"

निराश और हताश जनता को आशावान बनाया, राम का लोकमंगलकारी, लोकरक्षक तथा लोक-रजक चित्र प्रस्तुत कर तथा उनमें शक्ति, शील और सौन्दर्य की प्रतिष्ठा कर जनता के भग्न हृदय में आश्वासन तथा आनन्द की सुरसरि प्रवाहित की। राम के चरित्र का आधार लेकर मानव-जीवन की ऐसी व्यापक तथा सम्पूर्ण समीक्षा की, उसके विभिन्न क्षेत्रों तथा स्थितियों में वर्तमान-भावना का स्वरूप अंकित कर लोक-चेतना का मार्ग दर्शन किया, ऐसे आदर्शों की स्थापना की जो अमर तथा अमिट हैं तथा जिन्होंने उस समय भी मुग्धिये हुए हिन्दु-हृदयों को लहलहा दिया। उनके राम मानव भी हैं और ब्रह्म के प्रतीक भी, जिनका अवतार 'परित्राणाय साधूनाम् विनाशाय च दुष्कृताम्' के लिए होता है। उनका नाम उनसे से बढ़कर बताया गया। राम नाम लेना सरल है, उसमें भव-बन्धन नष्ट हो जाते हैं, यह कहकर निराश जनता को उसी सरल मार्ग पर चलने का आदेश दिया। तुलसी का दार्शनिक पक्ष भी कम पुष्ट नहीं है, पर उन्होंने जीवन के सागोपाग चित्रण के साथ

भरस ही नहीं समझा घोर बूढ़ा माठाए भी है। कवि ने युग संकेत भी दिया है यद्यपि वह राजनीति के सस्रवस में नहीं फँसा है और न उसने जाति के सहपरी का ही आह्वान किया है। वह रामराज्य का सच्चा स्वरूप उसे मानता है जिसमें धर्मुरस और निश्चयस की भावना मिश्रित हों। संस्कृतियों का समन्वय वर्णव्यवस्था मारी-पौरव और परम्परायत विश्वास और श्रद्धा सभी भारतीय संस्कृति के बिह्वल उसमें मिलते हैं। उसका कमापस भी कम ग्रीक नहीं है। १४ सौ में विभक्त इस काव्य के सवाद तो बहुत ही मार्मिक हैं। 'वस्तुतः' कथा संवादों द्वारा ही व्यपसर होती है। अतः रामकाव्य धारा की काव्य श्रुतता में 'साकेत सन्त' झट्ट कड़ी की तरह है और सिद्ध करता है कि धाने भी रामकाव्य की धारा अप्रतिहत वेग से प्रवाहित होती रहेगी।

राम काव्य की प्रवृत्तियाँ

राम काव्य के उपयुक्त विकास का अनुशीलन करने के उपरान्त हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि राम काव्य हिन्दी कवियों में तीन दृष्टियों से प्रतीत किया—(१) शुद्ध भक्ति भावना से (२) रसिक भावना से (३) राष्ट्रीय तथा बौद्धिक भावना से—अतः उसके तीन रूप होने मिलते हैं। इनही तीनों की साहित्यिक प्रवृत्तियों का विवेचन हम यहाँ करते हैं—

राम का स्वरूप

राम भक्त कवियों के उपास्य राम बिष्णु के अवतार हैं और परम ब्रह्म स्वरूप हैं। वे पापियों का नाश तथा धर्म का उद्धार करने के लिए जन्म लेते हैं। राम की बिष्णु रूप से उपासना ही भक्त कवियों का एकमात्र साध्य है। इनके राम में शीत चित्त और शीतल्य शीतो का समन्वय है। शीतल्य की दृष्टि से यदि वह 'कोटि मनोज लज्जामहारे' है, तो चित्त में 'राज्य जैसे दुर्धन' शान्त का दलन करने वाले और भक्तों का सनट मोचन करने वाला है। शीत और दुर्धन के तो वह सामार ही हैं और अपने शीत से ब्रह्मों का गव प्रवर्धन करते हैं। मोर को घाबर की घिसा देने हैं। कछुा तो बहू इतने कि उस्ता नाम अपने बासा भी तर जाता है। वे मर्वादा दुर्धनोत्तम और आदर्श के प्रतिष्ठापक हैं।

माधुर्य भावना से उपासना करने वालों का दृष्टिकोण रसिक भावना के कारण भिन्न था। उन्होंने राम की उपासना वास्तव भाव में न कर मधुर भाव से की अपने को सीता की मगी मानकर की। अतः उनके राम शीत भक्ति और शीतल्य में से शीतल्य के ही परिष्ठाता अधिक हैं। उनमें ऐश्वर्य एवं रूप का प्राधान्य है। राम का यह रूप भक्त कवियों को उग्र धर्मादावा के भीतर नहीं रग गया जो तुमसी में प्रतिष्ठित किया था और अगले कारण ही राम काव्य दृष्ट्य काव्य की ध्येया धर्मा गवभा जाना था।

साधुनिक युग में राम का रूप फिर बदला। अब कवि हृदय प्रसन्न करने लगे राम तुम ईश्वर हैं। मानव नहीं हो क्या? वह राम के प्रति भक्ति भाव धारण करने हुए भी उन्हें आदर्श मानव के रूप में चित्रित करने के लिए धर्मिक व्यस्य दिखाई देता है।

द्वारा राम के वृत्त को वीद्विक तथा अपने युग की आवश्यकताओं के परिप्रेक्ष्य में नया आलोक प्रदान करना, राम से संबंधित उपेक्षित पात्रों को न्याय-भावना से अनुप्रेरित हो उन्हें सम्यक् स्थान प्रदान करना इसी तथ्य के द्योतक है। यह दूसरी बात है कि तुलसी के बाद हिन्दी रामभक्ति काव्य को उतना प्रतिभासम्पन्न कवि प्राप्त नहीं हुआ जो तुलसी के समकक्ष होता, पर राम-काव्य धारा का विकास सतत होता रहा।

द्विवेदी युग में रामभक्ति के क्षेत्र में एक नवीनधारा स्वच्छंद रूप से प्रवाहित होने लगी। 'साकेत' में रामकथा को एक नई दिशा मिली। वाल्मीकि के राम की मानवीयता गुप्तजी के विश्ववधुत्व से मिल एक नवीन सृष्टि की ओर उन्मुख हुई।

“भव मे नव वैभव व्याप्त कराने आया

सदेश यहाँ मैं नहीं स्वर्ग का लाया

इस भूतल पर ही स्वर्ग बसाने आया”

उन्होंने 'काव्येतर उपेक्षिता' उमिला का गौरवपूर्ण, त्यागमय जीवन अपनी सम्पूर्ण साधकता तथा कोमलता के साथ चित्रित किया, कंकयी को मनोवैज्ञानिक दृष्टि से प्रस्तुत कर उसके मानवीय चरित्र को उद्घाटित किया। राम और सीता के चरित्र को वर्तमान सामाजिक नीति के सिद्धान्तों के आलोक में अंकित किया। भारतीय संस्कृति का उद्गीय प्रस्तुत करने की दृष्टि से भी वह कम सफल नहीं है। गार्हस्थ्य जीवन के सुमधुर चित्र प्रस्तुत करने में तो वह अद्वितीय है ही। 'साकेत' का प्रबन्ध-कौशल कहीं-कहीं शिथिल होने पर भी उसमें महाकाव्य के सभी गुण विद्यमान हैं। गीति तत्व का अभिनव समावेश उनकी चारुता का वर्धन करता है, तो मौलिक उद्भावनाएँ पाठक के चित्त को चमत्कृत और हृदय को उल्लसित करती हैं। यत्र-तत्र बिखरती हुई राष्ट्रीय भावनाएँ, सत्याग्रह का प्रसंग आदि युग की भावनाओं और लोक चेतना की प्रतिबिम्बित करती हैं। इसी युग में हरिऔध ने 'वैदेहीवनवास' में राम को नरत्न प्रदान कर रामचरित की घटनाओं को नरत्न की दृष्टि से देखने का प्रयास किया। 'प्रियप्रवास' की राधा के समान 'वैदेहीवनवास' की सीता भी प्रजा की कल्याण-कामना के लिए सजग हैं, उनके लिए चिन्तित हैं, फिर भी करुण रस का परिपाक सफलतापूर्वक हुआ है। जिस प्रकार गुप्त जी की दृष्टि 'साकेत', 'यशोधरा' आदि काव्यों में उपेक्षित पात्रों पर पड़ी, उसी प्रकार डॉ० बलदेवप्रसाद मिश्र ने 'साकेत-सत' में भरत को काव्य का केन्द्र बनाया, भरत की पुण्य प्रतिमा को काव्य-मन्दिर में प्रतिष्ठित किया।

“वन्य वह सत था कि रामहेतु राम से भी

दूर हट राम के समीप रहा आया है

वन्य वह तार भारती की मज्जु बोन का था

जिसके स्वरों ने हमें भारत दिखाया हैं।”

भरत के साथ-साथ माण्डवी को आदर्श आर्य-नारी के रूप में चित्रित कर कवि ने एक अन्य उपेक्षित चरित्र को न्याय प्रदान किया क्योंकि कवि का मत है कि भरत के चरित्र को पूर्णता प्रदान करने का श्रेय माण्डवी को ही है। उसकी चिन्ता का विषय

प्राप्त करने में पूर्ण समर्थ है तथा जिसका प्राविर्भाव कर हम अपने जीवन को सफल बना सकते हैं। प्राधुनिक युग के कवियों ने राम के परम बड़ा रूप का भवेत् प्राप्तिपूर्वक चित्र उपस्थित नहीं किया है। पर उनका राम का लोक नायक तथा लोक प्रेमी ही रूप कुछ कम आकर्षक नहीं है। सेवा त्याग सहिष्णुता उदारता प्रेम परबुद्धता तथा शांति स्थापना आदि के कार्यों में वे भी उत्तरे ही निरत हैं जिससे तुलसी के राम और पुष्पी को स्वयं बनाने के लिये तो वह उनके भी अधिक ब्यवधान उत्सुक हैं।

भक्ति का स्वरूप

तुलसी आदि भक्त कवि वैष्णव थे अतः उनका प्रवृत्ततावादी होना स्वाभाविक ही है। उन्होंने कही कहीं ब्रह्म का निरूपण प्रवृत्तवादी ढंग में किया है। केवल कहि न जाइ का कहिए मे मायाबाह का निरूपण है। तो वे राम की बिधि हरि भक्त नपावन हारे के रूप में भी मानते थे। पर वे बस्तुतः बिधिप्राप्तवादी ही थे। उन्होंने राम के भक्ति बीज और सौख्य को समन्वित रूप की प्रतिष्ठा कर भक्त को उस पर मुग्ध होने की पर्याप्त सामग्री प्रदान की और भक्त तथा राम के बीच ऐक्य सेव्य भाव को स्वीकार किया।

सेवक सेव्य भाव बिनु नब न तरिय उरवारि ।

तुलसी ने अपनी आत्मिक मर्यादा का आदर्श उपस्थित करते हुये जनक मतो और पत्नी से भी समझौता किया। तुलसी ने शैव शाक्त और पुष्टिमात्रियों से विरोध न कर उनके प्रति उदार दृष्टि अपनाई और उनके मतों को भी अपने में समाविष्ट कर सहिष्णुता दिखाई। वे स्मार्त वैष्णव थे अतः उन्होंने पञ्च देवताओं की उपासना में भी विश्वास प्रकट किया। ज्ञान का कम महत्त्व देते हुये भी उन्होंने भक्ति और ज्ञान का समन्वय किया।

ज्ञानहि भगतहि नहि कहु भेदा ।

उभय हरहि भव-समय सेवा ।

भक्ति से ज्ञान की सृष्टि होती है और ज्ञान प्राप्त करने पर भी भक्ति की स्थिति बनी रहती है। दोनों एक दूसरे पर अवलम्बित हैं, दोनों में विरोध नहीं है वह तुलसी का निष्कर्ष है। पर उन्होंने जब भक्ति पर ही दिया है क्योंकि उनके मतानुसार भक्ति पर माया का प्रभाव नहीं पड़ता। राम भक्त कवियों की भक्ति पद्धति बीबी कोटि में आती है। इसमें मन्त्राभा भक्ति के प्रायः सभी भगो का विश्वास है पर बाह्याङ्ग पर उनकी आस्था नहीं। रसिक सम्प्रदाय की भक्ति माधुर्य भाव की भक्ति रही अतः उसमें उतना मर्यादाबाध नहीं है जितना तुलसी आदि भक्त कवियों में। उसमें शृंगार का पुनः अधिक है। गुप्त भी तात्त्विक दृष्टि से रामानुजाचार्य द्वारा प्रतिपादित बिधिप्राप्त के अनुयायी हैं किन्तु उपासना पद्धति में उन्होंने रामानुज के श्री सम्प्रदाय का अनुसरण किया है जिसमें बिष्णु के लोचन लीलावादी राम-रूप प्रवृत्त की उपासना होती है। उन्होंने भी लीच और ब्रह्म की स्थिति प्रकाश की मानी है और राम की बुद्धि का विनाश करने के लिए प्रवृत्त होता दिखाया है।

“भव मे नववैभव व्याप्त कराने आया ।

× + +

इस भूतल को ही स्वर्ग बनाने आया ॥”

गुप्त जी के राम मे एक ओर मानवोचित हास-परिहास आदि के गुण हैं—

“वह सीताफल जब फल तुम्हारा चाहा

मेरा विनोद तो सफल—हसी तुम आहा”

तो दूसरी ओर लक्ष्मण की सजा शून्यता पर वे विलाप भी करते हैं ।

समन्वयात्मकता

राम काव्य मे प्रारम्भ से ही समन्वय की वृत्ति दृष्टिगत होती है, क्योंकि उसका दृष्टिकोण अत्यन्त व्यापक रहा है । उसके कवियों मे केवल राम के प्रति ही श्रद्धा के सुमन अर्पित नहीं किये हैं अपितु अन्य देवताओं—कृष्ण, शिव, शक्ति, गणेश आदि—की भी स्तुति की है । अपने युग मे शिव और विष्णु के अनुयायियों मे पारस्परिक सघर्ष देख तुलसी शैवों और वैष्णवों मे सामंजस्य स्थापित करने के लिए सेतुबन्ध के अवसर पर राम द्वारा शिव की पूजा करायी और कहलवाया ‘शिव द्रोही मम दास कहावा सो नर सपनेहु मोहि न पावा’ और शिव द्वारा राम की प्रशंसा करायी । ज्ञान, कर्म और भक्ति, प्रवृत्ति और निवृत्ति के बीच भी समन्वय स्थापित किया । सगुणवाद और निर्गुणवाद की एकरूपता बताकर भी इसी दिशा मे कार्य किया । रसिक सम्प्रदाय मे आकर यह उदार दृष्टिकोण लगभग समाप्त हो गया और साम्प्रदायिक भक्ति भावना का प्राबल्य हो गया पर आधुनिक युग मे आकर पुन राष्ट्रकवि मैथिलीशरण ने भारतीय सस्कृति के आख्याता के रूप मे समन्वय पर, जो भारतीय सस्कृति का मूलाधार है बल दिया । एक ओर कर्म का सदेश तथा दूसरी ओर निष्काम कर्मयोग की बात कहकर उन्होंने अपनी समन्वय-वृत्ति का परिचय दिया । नारी की स्वतन्त्रता पर बल देते हुये भी उसकी प्राचीन आदर्शवादिता का आग्रहपूर्वक प्रतिपादन उनकी समन्वयवादी दृष्टि का द्योतक है ।

लोक सग्रह की भावना

तुलसी का आविर्भाव ऐसे युग मे हुआ था जिसमे हिन्दुओं की दशा अत्यन्त दयनीय थी । अतः कवि कर्म को समझते हुए तुलसी ने राम के रूप में ऐसे लोकनायक की प्रतिष्ठा की जिसके लोकरजक तथा लोकरक्षक स्वरूप को देख हिन्दुओं के मुरझाये हुए हृदय लहलहा उठे । राम के आदर्श पुत्र, आदर्श भाई, आदर्श पति, आदर्श राजा, आदर्श शिष्य आदि रूपों को प्रस्तुत कर तुलसी ने जीवन की अनेक उच्चाति-उच्च भूमियों का अन्त किया जिससे हिन्दू गृहस्थ और शासक बहुत समय तक प्रेरणा पाते रहे और आज भी हम आदर्श राज्य की कल्पना राम राज्य के रूप मे ही करते हैं ।

साराश यह है कि राम-काव्य का आदर्श पक्ष अत्यन्त उच्च है । राजा-प्रजा पिता-पुत्र भाई भाई, स्वामी-सेवक, पड़ोसी-पड़ोसी के सुन्दर स्वस्थ मन्त्रों का दिग्द पान करा गोस्वामी जी ने ऐसे आदर्श समाज का चित्र अंकित किया जो आज भी हमे

स्वाभाविक बनाकर अपनी अरिभ चित्रण कला मानव-रचनात्मक ज्ञान का भी परिचय दिया।

काव्य-शैली

राम काव्य भारत के कवि भवत होने के साथ-साथ विद्वान्, काव्य-सास्त्र के ज्ञाता और साहित्य से परिचित व्यक्ति भी थे। यद्यपि न तो उन्होंने प्रबन्धकारों की प्रवृत्ति हेतुता की न छन्द की नटियों को अपने काव्य में स्थान दिया। उनका उस समय की प्रचलित सगम्य सभी काव्य-शैलियों पर पूर्ण अधिकार था। यद्यपि राम-काव्य में हमें समग्र सभी प्रचलित काव्य-शैलियाँ — बौद्ध चौपाई वाली प्रबन्ध शैली (मानस में) राम-रागणियों पर आधारित गीत या विलम्ब के पदों की भीति शैली (विलम्ब पत्रिका) और विद्यापति की गीत-पद्यति रामायण महानाटक और अनुमन्त्राटक में सबावपद्यति तथा रामचन्द्रिका में गीत-पद्यति मिलती है। प्राकृतिक काव्य में साकेतकार ने प्रबन्ध और गीत-शैली का सम्मिश्रण कर एक नई काव्य-शैली हिन्दी साहित्य को दी है। 'साकेत सन्त' में सबारों द्वारा कथा को अक्षर-र र एक अस्मिन् शैली प्रदान की गई है।

छन्द

रामायण और विचारमैत्र के साथ-साथ राम-काव्य में छन्द भेद की पाठा जाता है। बीरगाथा का छन्द सन्त-काव्य का बौद्ध प्रेममार्गी काव्य का बौद्ध चौपाई छन्द के साथ-साथ कुम्हली सोरठा सबैया बनाछरी तोमर त्रिभगी आदि छन्द भी प्रयुक्त हुए हैं। केवल की 'रामचन्द्रिका' तो छन्दों की प्रवर्धनी है ही। प्राकृतिक युग में साकेतकार ने यह भाषिक छन्दों का प्रयोग किया तो हरिद्वीप ने 'बीदेही वनवास' में सस्कृत के वृत्त—छन्दों का प्रयोग किया। इस प्रकार छन्द-वैविध्य की दृष्टि से राम काव्य कुम्हलीकाव्य की तरह परिमित नहीं है। 'राम की शक्ति पूजा' का छन्द तो अपनी प्रतिध्वन्यात्मकता तथा लय के कारण इतना प्रसिद्ध हुआ है कि उसका नाम ही शक्ति पूजा पड़ गया है।

रस

राम का वृत्त इतना व्यापक है कि उसमें जीवन की विविधताओं का सहज ही सम्मिश्रण हो जाता है और इसीलिए उसमें सभी रसों का समावेश हो जाना स्वाभाविक है। यदि राम भक्ति काव्य में रोम-रोमक भाव की शक्ति होने के कारण निर्बल काव्य सात की प्रभावता है तो माधुर्य भाव की शक्ति से युक्त राम-काव्य में शृंगार या माधुर्य रस की प्रवर्धना हुई है। शुद्ध भक्ति काव्य में शृंगार रस के सम्यो और त्रियोग पक्ष की जो कमी थी वह रसिक सम्प्रदाय के कवियों के काव्य में पूरी हो गई। उसमें ललितक मध्यम विद्या-सम्यो आदि के वर्णन द्वारा शृंगार का पूरा परिपक्व हुआ। यद्यपि हम कह सकते हैं कि राम के वृत्त की व्यापकता के कारण तथा रसिक सम्प्रदाय की मधुर भावना के कारण राम-काव्य में सभी रसों का पूर्ण परिपक्व हुआ। प्राकृतिक राम-काव्य भी इसका प्रभाव नहीं है। साकेत में सभी रसों की प्रतिष्ठा बड़ी सफलतापूर्वक की गई है। शुद्ध जीवन के मधुर विद्या के कारण

हो गया निर्गुण सगुण साकार है ।

ले लिया अखिलेश ने अवतार है ॥

× × ×

दूर करने के लिए भू भार ।

नाम की महिमा का भी गुणगान उन्होंने किया है—

जो नाम मात्र भी स्मरण मदीय करेंगे ।

वे भी भवसागर बिना प्रयास तरेंगे ॥

पर गुणों का अनुसरण भी वह आवश्यक मानते हैं—

पर जो मेरा गुण कर्म स्वभाव धरेंगे ।

वे औरों को भी तार पार उतरेंगे ॥

तुलसी के समान वह भी धर्म सहिष्णु हैं, स्वधर्म पर दृढ़ हैं, परन्तु परधर्म का खण्डन नहीं करते ।

पात्र तथा चरित्र-चित्रण

राम भक्ति शाखा के कवियों के लगभग सभी सद्पात्र आचार और लोक-मर्यादा का आदर्श प्रस्तुत करते हैं । उनका चरित्र कवियों ने इस तरह अंकित किया है कि वे महान् और अनुकरणीय प्रतीत होते हैं । वे सर्वांगीण भी हैं क्योंकि जीवन की सभी वृत्तियों का उनमें चित्रण किया गया है । सतोगुणी पात्रों के अतिरिक्त रजोगुणी पात्र—लक्ष्मण, विभीषण, सुग्रीव, आदि तथा तमोगुणी पात्र—रावण आदि भी प्रस्तुत किये गये हैं, पर काव्यगत न्याय के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा के लिए सभी काव्यों में सद् की असद् पर विजय दिखाई गई है । तुलसी राम के बह्मत्त्व और सीता के जगज्जननी रूप को एक क्षण भी नहीं भूला पाते । पग-पग पर पाठक को इसका स्मरण कराते चलते हैं । इससे काव्य अमनोवैज्ञानिक और अस्वाभाविक भी हो गया है पर कवि की दृष्टि तथा उसके उद्देश्य को देखते हुए वह अक्षम्य नहीं है । रसिक सम्प्रदाय के कवियों ने राम में ऐश्वर्य, शृंगार, प्रेम आदि भावों की प्रतिष्ठा की अतः उनका चरित्र एकांगी बन गया । आधुनिक कवियों ने अपने पात्रों को अधिक मानवीय, मनोवैज्ञानिक तथा स्वाभाविक बनाने का प्रयास किया । 'साकेत' के राम विनोदी हैं, निराला की 'राम की शक्ति पूजा' के राम युद्ध के परिणामी के प्रति शकालु, उद्विग्न, अश्रु प्रवाहित करने वाले तथा जीवन की पराजय पर खेद प्रकट करते हैं ।

धिक् जीवन जो पाता ही आया है विरोध ।

धिक् साधक जिसके लिये सदा ही किया शोध

'साकेत' के लक्ष्मण अधिक उग्र हैं, कैंकेयी अधिक वात्सल्यमयी तथा परि-तापदग्ध है, उर्मिला आदि बहनें अधिक कर्त्तव्यनिष्ठ तथा दृष्ट हैं । इस प्रकार आधु-निक कवियों ने न केवल उपेक्षित पात्रों को ही प्रकाश में लाने का प्रयास कर हिन्दी साहित्य के एक बड़े अभाव की पूर्ति की, अपितु पात्रों को अधिक मनोवैज्ञानिक और

के रचयिता मित्र भी ने ब्रज भाषा में रोहा-बीपाई का प्रयोग कर एक प्रयुक्त कार्य कर दिखाया है। इसका यह धर्मिप्राय नहीं कि रामकाव्य की एक मात्र भाषा ब्रजभी ही रही। मध्यकाल में ही केशव तथा रसिक सम्प्रदाय के कवियों ने ब्रजभाषा में काव्य रचना की। स्वयं तुलसी ने भी ब्रज का सफ़ल प्रयोग किया था। इन दो भाषाओं के प्रतिरिक्त राम-काव्य में मोजपुरी बुन्देली राजस्थानी संस्कृत और फ़ारसी के राज्य भी प्रयुक्त हुए। इन्होंने भाषा को परिष्कृत बनाने में भी बड़ा सहयोग प्रदान किया। डा. हरद्वेष बाहुरी लिखते हैं 'उसमें न तो बीरपाषाणों की कर्कशता है न प्रेम-काव्य की घामीकता और न ही असंगति तथा विश्रुतसता। तुलसी का राज्य जयम पंडित्यपूर्ण है। उनकी भाषा की भाषात्मकता रसानुभूतिता अथवा उपयुक्तता में किसी को संदेह नहीं हो सकता। तुलसी की भाषा अक्षर-रहित न होकर स्वाभाविक सरस और भावामिष्यवक है। प्राच्यनिक राम कवियों ने बुद्ध के अनुकूल लड़ी बोली में—काव्य का प्रचयन किया है। बुद्ध भी ने उसे सप्रचयन काव्योचित रूप दिया और उसे सब प्रकार के भावों को अभिव्यक्त करने के योग्य बनाया। अतः भाषा को परिष्कृत करने में प्राच्यनिक रामकाल कवियों का महत्त्व भी कम नहीं है।

सादृश्य यह है कि राम-काव्य हिन्दी काव्य का गौरवपूर्ण काव्य है। काव्यत्व लोककर्मण लोकलज्जण सभी दृष्टि में उसका महत्त्व असुलभ और अविस्मरणीय है।

जो रसमयता उसमें प्रवाहित हुई है, वह उसकी अपनी विशेषता है जो अन्यत्र कहीं नहीं मिलती ।

प्रकृति-चित्रण

तुलसी आदि भक्त कवियों की दृष्टि प्रकृति के बीच रहते हुये भी प्रकृति के स्वतन्त्र चित्रण पर कम गई थी । उन्होंने प्रकृति को या तो उपदेश के लिए चित्रित किया है ।

वर्षा बूँद सहेँ गिरि कैसे

खल वचन सन्त सहेँ जैसे ।

अथवा अलंकारों के रूप में । प्रकृति का उद्दीपनकारी चित्र माधुर्य संप्रदाय के काव्य में उपलब्ध होता है । केशव हृदयहीन कवि थे, अतः उन्होंने प्रकृति पर या तो ध्यान ही नहीं दिया या उसका वर्णन वस्तुपरिगणन प्रणाली पर कर कहीं अपना अज्ञान दिखाया तो कहीं अपना अविवेक और हृदयहीनता । आधुनिक राम-कवियों ने इस ओर अधिक ध्यान दिया है । उन्होंने उसका आलम्बन, उद्दीपन, आलंकारिक रूप तो चित्रित किया ही, उसका सवेदनात्मक रूप भी अंकित किया है—

“वह कोइल जो कूक रही थी, आज हूँ भरती है” —साकेत

प्रकृति का प्रतीकात्मक रूप, लोक शिक्षा का रूप, मानवीकरण दूत या दूती का रूप आदि भी आज मिलते हैं । इस प्रकार राम-काव्य का प्रकृति चित्रण सर्वांगीण है तथा उसके प्रति कवियों की दृष्टि अत्यन्त सवेदनशील तथा कलापूर्ण रही है ।

अलंकार

जैसा कि हमने ऊपर कहा रामभक्त कवि अहंकार शास्त्र के पूर्णज्ञाता थे, अतः उन्होंने जानबूझ कर अलंकारों का प्रयोग कर भले ही कविता-कामिनी को भाराकृत न किया हो पर सहज ही जो अलंकार आ गये हैं उनसे निश्चय ही उनकी कविता का अभिनव शृंगार हुआ है । केशव को छोड़कर अन्य किसी ने—चाहे वह भक्ति-काल का कवि हो चाहे आधुनिक काल का—शब्दालंकारों को आदर नहीं दिया । इनमें अर्थालंकार भी सहज और स्वाभाविक हैं । प्राचीन कवियों ने यदि उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा को प्राधान्य दिया, तो वर्तमान कवियों ने इनके अतिरिक्त पश्चिम से लिये कतिपय अलंकारों—मानवीकरण, ध्वन्यार्थव्यञ्जना, विशेषण विपर्यय आदि को भी अपनाया । इस प्रकार अलंकार के प्रयोग की दृष्टि से भी वह हीन काव्य नहीं है ।

भाषा

रामानन्द ने जनसमूह की भाषा की उपयोगिता समझ मंस्कृत को त्याग जन भाषा को अपनाया और तुलसी ने अपनी मातृभाषा अवधी में काव्य-रचना की । राम-भक्ति कवियों का केन्द्र भी अवध था, अतः उनके लिए अवधी भाषा अपनाना नितात स्वाभाविक था । फिर दोहा-चौपाई छंद इनका प्रमुख छन्द था और इसके लिए जितनी उपयुक्त अवधी भाषा है कदाचित् उतनी अन्य कोई नहीं, यद्यपि कृष्णायन

किया जा सकता था। इस गीत का पूर्ण रूप है काष्णमिम। बासुदेव इसी काष्णमिम गीत में सत्यमन हुए थे अतः उनका नाम कुष्ण हो गया।

महामारत में धाकर कृष्ण के ऐतिहासिक व्यक्तित्व की सूचना मिलती है और वहाँ पता चलता है कि प्रारम्भ में कृष्ण सत्यत जाति के कोई पूज्य पुरुष थे। 'वत जातक' में वर्णित दमयन्ता और उपसागर के बलवान पराक्रमी उद्यत श्रीकृष्ण पुत्र बासुदेव कम्ह (बासुदेव कुष्ण) की कथा कबालित् इसी ऐतिहासिक कृष्ण की कथा है जो सम्भवतः पर्याप्त लोकप्रिय हो चली थी। यह कथा श्रीमद्भागवत में वर्णित कृष्ण कथा से बहुत अधिक मेल जाती है। बासुदेव कम्ह में श्री कृष्णयापीड मुष्टिक बाबर और कंस तथा अन्य वैरियों का नाश करके द्वारका में अपना राज्य स्थापित किया था। 'महाउदयग जातक' में भी बासुदेव कृष्ण का उल्लेख उपलब्ध होता है। वहाँ बताया गया है कि उन्होंने कामाक्षी होकर पाण्डव-कन्या बाल्मवती को महिषी बनाया था।

डॉ० माताप्रसाद गुप्त का अनुमान है कि कृष्ण-चरित का जो विकास महा-माय्य एवं पुराणों में पाया जाता है वह ऐतिहासिक बासुदेव से मिलता है। उनका कथन है कि महामारत और पुराणों में कृष्ण द्वारा मिथ्या बासुदेव—वीर-राज पुष्पोत्तम और करवीपुर के राजा भृगुनाभ—को भारकर अपना एकमात्र बासुदेवत्व प्रमाणित करने का उल्लेख है। महामारत के श्रीकृष्ण में केवल पराक्रम और ऐश्वर्य ही नहीं देवत्व भी प्रचुर मात्रा में पाया जाता है। सभा-वर्ष में भीष्म ने उन्हें समस्त वेद-वेदांग के ज्ञाता राजनीति में निपुण बलवान योद्धा कह कर उनकी प्रशंसा की है। उद्योग पर्व में कहा गया है कि अर्जुन कण्वाणि इन्द्र की अपेक्षा कृष्ण को अधिक पराक्रमी समझकर उन्हें युद्ध में अपनी ओर करने में अपना शीर्षाग्र मानते हैं क्योंकि कृष्ण ने वस्तुओं को मारा या भोज राजाओं को मर्त्य किया था बलिनी का हारण किया था नागवित के पुत्रों को भीता या सुधर्तन राजा का मुक्त किया था पाण्डव का सहार किया था काशी नगरी का उद्धार किया था निषादों के राजा एकसम्य का बध किया था उपसेन के पुत्र मुनाभ को मारा या इत्यादि। देवताओं ने प्रसन्न होकर कृष्ण को अवधमता का बरवान दिया था। उन्होंने बाष्पावस्था में ही इन्द्र के छोटे जन्म यवा के समान बनी यमुना के बग में रहने वाले हयराज को मारा या तथा वृष प्रसन्न करके जन्म मुर कंस धारि का सहार किया था। उन्होंने बल देवता बल्ल की हराया था तथा पातामबासी पञ्चम को भारकर से पाण्डव्य से धावे में। सत्यभामा की प्रसन्नता के लिए वे महेंद्र की धमरावती हैं पारिजात लाये थे।

महामारत के उपरान्त मगधद्वीपों में श्रीकृष्ण विष्णु के पूर्व अवतार हैं—

भक्तः परतरं नाम्यत् किञ्चिदस्ति वर्णजय।

मयि सर्वनिर्भं प्रोक्तं सूत्रं भविष्यता इव ॥

महामारत तथा भीता में कृष्ण के व्यक्तित्व की इतनी प्रतिष्ठा होने पर भी उनके गोपाल-रूप का कहीं भी वर्णन नहीं है। यह ठीक है कि महामारत में कृष्ण के लिए 'गोविन्द' शब्द भी प्रयुक्त हुआ है, किन्तु वहाँ इस शब्द का सर्व गो (गाय) से सम्बन्ध रखने वाला नहीं है। डॉ० रायकुमार वर्मा का कहना है— धारि पर्व में

कृष्ण भक्ति-काव्य

१. कृष्ण की ऐतिहासिकता
२. कृष्ण-भक्ति का विकास
३. कृष्ण-भक्ति का दार्शनिक आधार
४. कृष्ण-भक्ति-काव्यधारा के प्रमुख कवि तथा उनका काव्य
५. कृष्ण-भक्ति-काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ
६. उपसंहार

कृष्ण की ऐतिहासिकता

पौरस्त्य एवं पाश्चात्य मनीषियों में कृष्ण के व्यक्तित्व को लेकर बड़ा विवाद रहा है। यदि कुछ विद्वान् कृष्ण को ऐतिहासिक मानते हैं तो कुछ अर्ध-ऐतिहासिक तथा कुछ मात्र कल्पना-सृष्टि। प्रस्तुत प्रसंग में भारतीय वाङ्मय के आधार पर देखना यह है कि ये कृष्ण वस्तुतः है क्या ?

कृष्ण का नाम सर्वप्रथम हमें आयुर्वेद के प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेद में मिलता है। यहाँ कृष्ण एक ऋषि का नाम है जिसने ऋग्वेद के अष्टम मण्डल की रचना की थी। वहाँ इस ऋषि ने अपना नाम कृष्ण लिखा है। 'अनुक्रमणी' के लेखक ने उसे आगिरस नाम भी दिया है। ऋग्वेद में कृष्ण नाम के एक असुर का भी उल्लेख हुआ है जो अपने दस सहस्र योद्धाओं के साथ अशुमती तटवर्ती प्रदेश के एक गूढ़ स्थान में रहता था। इन्द्र ने मरुतो का आह्वान करके वृहस्पति की सहायता से उसे पराजित किया और उसकी सेना का विध्वंस किया। एक अन्य स्थल पर बताया गया है कि इन्द्र ने कृष्णासुर की स्त्रियों का वध किया। आगिरस कृष्ण तथा कृष्णासुर एक ही हैं, यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता। साथ ही इन सन्दर्भों से प्रसिद्ध कृष्ण-कथा का कोई सम्बन्ध भी नहीं है।

'छान्दोग्य उपनिषद्' में कृष्ण को देवकी के पुत्र-रूप में उपस्थित किया गया है और उन्हें आगिरस का शिष्य बताया गया है। वहाँ कहा गया है कि आगिरस ने कृष्ण को ऐसा ज्ञान दिया था कि उन्हें फिर ज्ञान की पिपासा नहीं हुई तथा उन्हें यज्ञ की एक ऐसी सरल रीति बताई थी जिसकी दक्षिणा तप, दान, आर्जव, अहिंसा और सत्य थी। कौशीतकि ब्राह्मण में भी कृष्ण आगिरस का उल्लेख है। अनुमान है कि यही कृष्ण वासुदेव नाम से भी अभिहित हुए। 'जातकी' की गाथा के भाष्यकार का मत है कि कृष्ण एक गोत्र-नाम है और यह क्षत्रियों द्वारा भी यज्ञ समय में धारण

है कि श्रीकृष्ण के हृदय में 'धीमत्स' भिन्न है। यह भिन्न हृदय पर रोषों के बरक से निर्मित है जिसके लिए 'भीरी' एक विशिष्ट शब्द है। यह घाय और भीमों की छाती पर प्रक्षर रहा करता है। इसी भावना पर बिहारी ने स्तंभ से व्याम किया था—

विरभीबीं जोरो सुरं क्यों न समेह गंभीर।

को घटि ए नृपभाषुका के हृमधर के भीर ॥

(घा) कृष्ण के भाई का नाम बलराम है। वे भी मृत्यु के रेश माने गये हैं। उनका सम्बन्ध विरोधकर धाम्यादिकों से है। उनका धाम्युध भी हल है। अतएव कृष्ण बलराम प्रकृति की सृजम शक्ति के प्रतिनिधि हैं।

(इ) मोक्षार्थ पूजा का भी यही सात्य है जिसमें धनाज की पूजा का प्रबल विधान है। उस उत्सव का दूसरा नाम धनकूट भी है। उसका प्रारम्भ श्रीकृष्ण के हाथ होना कहा गया है जिसके कारण उन्हें इन्द्र का कोप भाजन समझा पड़ा।

इससे ज्ञात होता है कि प्राचीन काल के ये सब मिथान्त जो प्रकृति के प्रति धारक भाव से परिपूर्ण थे कृष्ण के देवत्व का निर्माण करने में पूर्ण सहायक थे। बाद में धर्म सिद्धान्तों के मिश्रण से कृष्ण अनेक विचारों के प्रतीक बने किन्तु उनका प्राथमिक निबन्ध ही 'धनदेव' से लिया गया जान पड़ता है क्योंकि वे धामीर बाटि के धारण्य थे।

हाँ माताप्रसाद पुष्ट भी कृष्ण के गोपाल-रूप के विषय में कुछ इसी प्रकार के निष्कर्ष पर पहुँच है। उन्होंने लिखा है— संभावना यह है कि गोपाल कृष्ण मूलतः धरतेन प्रवृत्त के सात्वत-कृष्ण बन्धी पशुपालक क्षत्रियों के कुलदेव थे और उनके श्रीका-कौतुक की मनोरञ्जक कथायें मौखिक रूप से लोक-मञ्जलि थी।

कृष्णभक्ति का विकास

हापकिंस का मतलब है कि महाभारत में श्रीकृष्ण केवल मनुष्य के रूप में धाते हैं बाद में देवत्व के पद पर अधिष्ठित हुए। किन्तु बीच का विचार इससे मिथान्त विपरीत है। वे कहते हैं कि महाभारत में श्रीकृष्ण का व्यक्तित्व पूर्ण रूप से देवत्व की भावना से युक्त है। वस्तुतः महाभारत के अन्त सार्वभौम के आचार पर यह बात प्रकट नहीं रह जाती कि महाभारत के युद्ध में कृष्ण का बहुत अधिक हाथ था। कृष्ण पाण्डवों के पक्ष में थे और पाण्डवों की विजय हुई थी। ऐसी स्थिति में कृष्ण का समाज हाथ पूजा जाना स्वाभाविक ही था। महाभारत के अध्ययन के ज्ञात होता है कि सुविधित तथा अनुभूत समय-समय पर कृष्ण से परामर्श लेते हैं और उन्हें सलाह की दृष्टि से देखते हैं। पाण्डव-अनुयायियों की कृष्ण के प्रति यह पड़ा इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि महाभारत के कृष्ण उष्णकोटि के राजनीतिज्ञ ही नहीं बलरामा एव उपरकी भी हैं। महाभारत में विभिन्न अवसरों पर स्वयं वैद्य्यास-जैसे ऋषि ने भी उन्हें धर्म-सुरक्षर माना है।

विद्वानों का अनुमान है कि महाभारत की रचना लगभग १४ ई पू बटित हुई थी। महाभारत के उपरान्त पाँच-साठ शताब्दियों तक कृष्ण की पूजा का प्रचार नहीं हो पाया। किन्तु विभिन्न प्रमाणों के आकार पर यह सिद्ध हो जाता है कि

गोविन्द का अर्थ वाराह अवतार के प्रसंग में है जहाँ विष्णु ने पानी मथ कर पृथ्वी को निकाला है। शान्ति पर्व में भी वासुदेव कृष्ण ने अपना नाम गोविन्द वतलाते हुए पृथ्वी के उद्धार की बात कही है। अतः 'महाभारत' के काल में गायो से सम्बन्ध रखने वाले 'गोविन्द' की वथाएँ प्रचलित नहीं थी। गोविन्द का वास्तविक इतिहास 'गोविन्द' शब्द से है जो 'ऋग्वेद' में इन्द्र के लिए प्रयुक्त है, जिसने गायो की खोज की थी। डॉ० माताप्रसाद गुप्त का भी अनुमान है कि गोपाल कृष्ण का चरित मूलतः महाभारत के कृष्ण से भिन्न था।

वस्तुतः गोपाल कृष्ण के व्यक्तित्व का निर्माण 'हरिवंश पुराण', 'वायुपुराण' और 'भागवत पुराण' में हुआ है। हरिवंश आदि पुराणों में कृष्ण के शृंगारी रूप के द्विविध चरित मिलते हैं—एक उनका राजसी वैभव विलास का ऐश्वर्यपूर्ण चरित तथा दूसरा उनका गोपाल रूप में ग्रामीण क्रीडा-केल का माधुर्यपूर्ण चरित। कृष्ण के ऐश्वर्य रूप की विलास-क्रीडा हरिवंश तथा कुछ पुराणों में अत्यन्त नग्न रूप में वर्णित है। गोवर्धन की पूजा तक में दूध, घी, चावल आदि के साथ मेघ, महिषादि की बलि चढ़ाने का उल्लेख है। श्रीकृष्ण पिंडारयात्रा में बलराम, नारद, अर्जुन और समस्त यादवों तथा सहस्रो वेश्याओं और अपनी सोलह सहस्र रानियों के साथ जल-क्रीडा और नग्न भोग-विलास में लिप्त दिखाये गये हैं।

पुराणों में सर्वप्रथम श्रीमद्भागवत में ही कृष्ण के ऐश्वर्य और माधुर्य रूपों का अद्भुत मिश्रण है।

ग्रियर्सन, केनेडी, वेवर आदि पाश्चात्य विद्वानों का अनुमान था कि गोपाल कृष्ण का बाल-चरित, जिसे वैष्णव भक्तों ने प्रेम-भक्ति के आलम्बन रूप में आया, क्राइस्ट के बाल-चरित का अनुकरण है। परन्तु पूतना को 'वज्रिल' तथा प्रसाद को 'लव फीस्ट' मानने का विचार सर्वथा अमान्य हो चुका है।

डॉ० रामकुमार वर्मा कृष्ण के गोपाल रूप का सम्बन्ध 'वनदेव' से जोड़ते हैं। उनका कहना है कि कृष्ण की ईश्वरीय सृष्टि सर्वप्रथम 'वनदेव' से मानी जानी चाहिये। प्रकृति में वसन्तश्री से नवीन जीवन की सृष्टि होती है नवीन पल्लवों में सौन्दर्य फूट पड़ता है। इस नवीन जीवन को उत्पन्न करने वाली शक्ति के प्रति प्राचीनतम काल के असंस्कृत हृदय में भक्ति का उद्भूत होना स्वाभाविक है। हमें ज्ञात है कि आर्यों ने प्रकृति के अनेक रूपों को देवताओं के रूप में माने इन्द्र, वरुण, अग्नि, मरुत आदि देवों की कल्पना की है। उसी भाँति मृत्यु से जीवन का आविर्भाव करने वाली शक्ति भी किस प्रकार कृष्ण के रूप में आई, यही हमें देखना है।

(अ) कृष्ण के जीवन की भावना स्पष्ट रूप से गोप-रूप में है, जिसका सम्बन्ध गोवध से है। प्रकृति के जीवों की रक्षा करने वाले और प्रकृति के प्राणों में विहार करने वाले देवताओं की कल्पना तो हमारे भक्ति काल के साहित्य में भी मिलती है। गाएँ प्रकृति की निर्दोष सरल और कृष्ण प्रतिमाएँ हैं। श्रीकृष्ण उनके पोषक हैं। इसीलिए वे आदि भावना में गोप-रूप होने के कारण 'वनदेव' के रूप में आप से आप आ जाते हैं। उनका नाम इसीलिए गोपाल अथवा गोपेन्द्र है। यही कारण ज्ञात होता

सनका मत मुदाईत बहुभावा है। उन्होने ब्रह्म धीर जगत् दोनों को सत्य माना है। योगनिद्रा से जाग्रत होकर ब्रह्म के रूप में 'एकोऽहं बहुस्याम' के रूप में एक संकल्प उत्पन्न हुआ धीर इसी संकल्प से सृष्टि का निर्माण हुआ। विष्णु-सम्प्रदाय में कृष्ण (ब्रह्म) की आत्मादिनी शक्ति के रूप में राधा का विशिष्ट स्थान प्राप्त हुआ है। यही सम्प्रदाय प्रायेः चलकर वल्लभाचार्य द्वारा पुष्टि मार्ग के रूप में विकसित हुआ।

कृष्णभक्ति के दाय में विष्णु-सम्प्रदाय के उपरान्त निम्बार्क-सम्प्रदाय का नाम आता है इसके अनुसार ब्रह्म से भिन्न होता हुआ भी जीव जब ब्रह्म में लीन हो जाता है तब उसकी भलग सत्ता नहीं रह जाती। भक्ति द्वारा-जीव ब्रह्म में लीन हो सकता है। इस सम्प्रदाय में कृष्ण के साथ राधा की भी महत्ता स्वीकार की गयी है धीर कृष्ण-भक्ति में माधुर्य भाव को स्थान दिया गया है। कृष्ण परब्रह्म हैं वे राधा के साथ मोलोक में निवास करते हैं। राधा तथा गोपियों का आभिर्भाव पर ब्रह्म रक्षक रूप से ही हुआ है। इस सम्प्रदाय में राधा धीर कृष्ण के प्रेम का धारमा धीर ब्रह्म के प्रेम के रूप में स्थान प्राप्त हुआ है। निम्बार्कचार्य ईश्वर-सिद्धान्त के प्रवर्तक माने जाते हैं।

वस्तुतः उपर्युक्त तीनों सम्प्रदायों का महत्त्व सिद्धान्त की दृष्टि से तो है किन्तु ये सम्प्रदाय कृष्ण भक्ति में पर्याप्त उभार न ला सकें। कृष्ण भक्ति में चरमोत्कर्ष की स्थिति प्रदान करने का प्रयत्न तो सोलहवीं शताब्दी में स्थापित सम्प्रदायों को है। इनमें प्रमुख सम्प्रदाय है—वल्लभाचार्य का पुष्टि मार्ग चैतन्य का गौडीय मोक्षार्थ हितहरिवंश का रामावस्थानी धीर स्वामी हरिवंश का सकी या दृष्टी सम्प्रदाय।

वल्लभाचार्य ने सोलहवीं शताब्दी में मुदाईतवाद का प्रतिपादन किया। इस सम्प्रदाय के अनुसार ब्रह्म के प्रतिरिक्त किसी का अस्तित्व नहीं है। जीव धीर जगत् सभी के वित्त धीर सत अद्य है। पूर्ण अजन्मा सभी ब्रह्म परम आत्मन्मय श्रीकृष्ण रूप है। प्रकृति जीव तथा अनेक देवी-देवता ब्रह्म के ही अक्षर रूप के काल कर्म स्वभाव के अनुसार प्रकट होने वाले रूपान्तर हैं। श्रीकृष्ण का नाम भी ब्रह्म ही है धीर वह अक्षर अर्थात् नित्य है। इस प्रकार निम्बार्क की भाँति वल्लभ के अनुसार भी ब्रह्म ही सृष्टि का निमित्त कारण भी है धीर संपादान कारण भी।

चैतन्य-द्वारा प्रवर्तित गौडीय सम्प्रदाय के अनुसार परम सत्य एक है धीर वह अनन्त सत्त्वितो का आकार है। उसकी चक्षित्वी अभिरूप है क्योंकि उसमें एक साथ ही पूर्ण एकत्व धीर पूजकत्व तथा अक्षमात्र धीर अक्षीभाव विद्यमान रहता है। श्रीकृष्ण ही परम सत्य है। वे ही सर्व कारणों के कारण तथा प्रकाशबीज हैं। जिस प्रकार एक ही पदार्थ ब्रूय को रूप रस आदि अनेक रूपों का धारण है निम्न-निम्न इन्द्रियों द्वारा अलग-अलग रूपों में अनुभूत होता है उसी प्रकार परम सत्य का भी भिन्न भिन्न प्रकार हैं पूजक-पूजक अनुभव होता है। वस्तुतः यह विवाधेववाद दर्शन है जिस चैतन्य ने यथावत् स्वीकार कर लिया है।

राधा-वल्लभ सम्प्रदाय की स्थापना मोक्षामी हितहरिवंश ने स १६२ के लगभग की थी। इससे सम्बन्धित कथियों में राधा-कृष्ण की कुच-नीड़ा धीर मुक्त विज्ञात का ही विषय पशुरूप में किया है। उन्होंने कर्म धीर ज्ञान का लक्षण स्पष्ट

ईसा के चार सौ वर्ष पूर्व के लगभग कृष्ण के प्रति समाज में भक्ति-भावना आ गयी थी। डॉ० रामकुमार वर्मा का कथन है—“इतना तो निश्चित है कि ईसा के चार सौ वर्ष पूर्व के लगभग कृष्ण में देवत्व की भावना आ गई थी, क्योंकि पाणिनि के व्याकरण में वासुदेव और अर्जुन देव युग्म हैं। प्रसिद्ध यात्री मैग्गथनीज ने भी लिखा है कि कृष्ण की पूजा मथुरा और कृष्णपुर में होती थी। यह काल ईसा के ३०० वर्ष पूर्व का है यदि वासुदेव कृष्ण की पूजा प्रथम मौर्य के समय में प्रचलित थी तब तो इस पूजा का प्रारम्भ मौर्य वंश की स्थापना के बहुत पहले हो गया होगा। संभवतः इस पूजा का प्रारम्भ ‘उपनिषदों के साथ ही हुआ, क्योंकि ‘महानारायण उपनिषद्’ में विष्णु का पर्यायवाची शब्द वासुदेव है। कृष्ण वासुदेव का ही पर्यायवाची है, अतः कृष्ण ही विष्णु का द्योतक है।”

जैन-धर्म तथा बौद्ध धर्म के इतिहास हमें बताते हैं कि महावीर स्वामी तथा महात्मा बुद्ध के देहावसान के पर्याप्त समय बाद इन दोनों महापुरुषों के चरित्र के महत्त्व की और प्रतिष्ठा हुई उन्हें पूज्य बुद्धि से देखा जाने जाना। ऐसी स्थिति में भागवत धर्म का भी प्रभावित होना स्वाभाविक ही था। इस धर्म के प्रचारकों ने भी राम और कृष्ण जैसे इतिहास महापुरुषों को अवतार घोषित किया और उनकी उपासना तथा भक्ति का प्रचार किया। वस्तुतः भागवत धर्म का प्रकर्ष हमें गुप्त-साम्राज्य के युग में मिलता है। गुप्त सम्राटों ने स्वयं भागवत धर्म को स्वीकार किया और उसके प्रचार में पर्याप्त योग दिया। सातवीं आठवीं शताब्दी तक दक्षिण भारत में कृष्ण-भक्ति की धूम मच गयी। यहाँ के बहुत से आलवार सन्त कृष्ण के भक्त थे। कृष्ण-भक्ति को अत्यन्त आकर्षक रूप प्रदान करने वाला ग्रन्थ श्रीमद्भागवत है। कहा जाता है कि इस ग्रन्थ की रचना भी दक्षिण भारत में ही हुई थी।

आठवीं-नवीं शताब्दी में जब शङ्कराचार्य ने श्रद्धेतवाद और कुमारिल ने कर्म-काण्ड पर बहुत अधिक बल दिया तो उसकी प्रतिक्रिया स्वरूप भक्ति-आन्दोलन ने और भी बल पकड़ा। परिणामतः कृष्ण-भक्ति के कई सम्प्रदाय और आचार्य अस्तित्व में आये। इनका संक्षिप्त विवेचन नीचे दिया जायेगा।

कृष्ण भक्ति का दार्शनिक आधार

ऊपर बताया जा चुका है कि आचार्य शङ्कर तथा कुमारिल द्वारा प्रचारित नीरस विचारों के विरोध में कई भक्ति-सम्प्रदायों ने जन्म लिया। इनमें प्रथम स्थान माधव-सम्प्रदाय का है। इस सम्प्रदाय के प्रवर्तक मध्वाचार्य थे। उनकी मान्यता है कि विष्णु ही अविनाशी ब्रह्म हैं। ब्रह्मा, शिव तथा अन्य देवता नश्वर हैं। जीव की उत्पत्ति ब्रह्म से ही होती है, किन्तु ब्रह्म स्वतन्त्र है और जीव परतन्त्र। ब्रह्म और जीव में स्वामी और सेवक का सम्बन्ध है। कृष्ण ब्रह्म हैं और उनकी भक्ति-द्वारा ही ब्रह्म की प्राप्ति हो सकती है। माधव-सम्प्रदाय में कृष्ण के साथ राधा का कोई सम्बन्ध नहीं स्वीकार किया गया है। मध्वाचार्य द्वैत-सिद्धान्त के प्रवर्तक माने जाते हैं।

विष्णु-सम्प्रदाय के प्रवर्तक आचार्य विष्णु स्वामी थे। इन्हें मध्वाचार्य का मतानुयायी माना जाता है। उन्होंने श्रद्धेतवाद में माया का अस्तित्व नहीं माना है।



गान किया गया है। साहित्य-सहरी की रचना शृंगार रस तथा मायिकाभेद को दृष्टि पथ में रखकर हुई है।

सूरदास ने कृष्ण में सख्यभाव की स्थापना करते हुए कृष्ण के सोकरंजक स्वस्म को अपनी भक्ति का आलम्बन बनाया है। उन्होंने कृष्ण के जीवन के जित मुह्य पक्षों को लिया है वे वास्तव तथा यौवन हैं। वास्तव-वर्णन में सूर ने केवल बालकों के भाव सौन्दर्य एवं शारीरिक चोटियों के ही नहीं उनकी अस्त-प्रकृति के भी सजीव और हृदय प्राप्ति बिना प्रकट किये हैं। उनके वास्तव्य विषय में समतामयी माता के स्नेह पूर्ण हृदय की व्याकुलता और प्रीत्युक्त की अंशमा जी सुन्दर बन पड़ी है। शृंगार रस के संयोग और वियोग दोनों पक्षों के विचित्र में सूर का प्रबल कौशल दृष्टिगत होता है। जहाँ सूर ने कृष्ण के रूप का विषय किया है तथा जहाँ पर उन्होंने गोपियों के साथ उनकी प्रेम-कीड़ा का वर्णन किया है जहाँ शृंगार के संयोग-वस का प्रच्छा निर्वाह दिखायी देता है। इसी प्रकार कृष्ण के बिच्छू में गोपियों की व्याकुलता कीड़ा और निराशा प्राप्ति के वर्णन में विप्रसन्न शृंगार का परिपाक मनोवैज्ञानिक ढंग से हुआ है। 'भ्रमरगीत' प्रसंग में मायुक्तता और वाग्वैचल्य का विमलक्षण समन्वय दृष्टिगत होता है। सूर के पदों में भावों की संकीर्णता भावा की प्रीतिता और संगीत का माधुर्य बूट-बूट कर मरा पड़ा है।

सूर के पश्चात् अष्टछाप के कवियों में मन्दास का प्रमुख स्थान है। यद्यपि मन्दास ने कई प्रश्नों की रचना की है किन्तु रासपञ्चाध्यायी और भ्रमरगीत को विशेष कयाति प्राप्त हुई है। रासपञ्चाध्यायी में कृष्ण की प्रेम-कीड़ाओं का वर्णन प्रसन्न सरस भावा में हुआ है। भ्रमरगीत में गोपियों की बिच्छू-वशा का विचित्र सौषते हुए कवि ने बड़ा जीव और भावा का विवेचन पाणिन्यपूर्ण तात्त्विक दृष्टि पर किया है। हिन्दी की भ्रमरगीत-परम्परा में मन्दास के भ्रमरगीत का दार्शनिक दृष्टि में विशेष महत्त्व है।

अष्टछाप के तीसरे कवि कु मन्दास अत्यन्त निस्पृह व्यक्ति थे। जब सम्राट् अकबर ने उन्हें पनेहपुरी बुलाया था तो उन्होंने अकबर के सामने ही सन्तान को कहा 'लीकरी सो काम' वाला प्रसिद्ध पद सुनाया था। अष्टछाप के चौथे कवि परमानन्ददास ने परमानन्द-सागर परमानन्ददास की पद शानसीला उद्यवसीला प्रभु चरित्र संस्मृत रत्नमाला प्राप्ति प्रश्नों की रचना की है। परमानन्द-सागर में लयमय दो हुनार पद सङ्गृहीत हैं जो काव्यत्व की दृष्टि से अत्यन्त उच्च कोटि के हैं। अष्टछाप के छेप चार कवियों—कृष्णदास गोविन्दस्वामी छीत स्वामी चतुर्भुजदास—में भी कृष्ण भक्ति-विषयक सुन्दर रचनाएँ की हैं। इन सभी कवियों की कविताओं में उनके हृदय की भक्ति भावना की अनन्यता और गंज अनुभूति व्यक्त हुई है।

इन अष्टछाप के कवियों के ऐतिहासिक अतिशय में और भी कृष्णभक्ति-वाच्य के कवि हुए, जिनमें त्रिगर्भदास भीराबाई और रतनान हैं नाम विशेष प्रसिद्ध हैं। राधा-मुषानिधि और त्रिगर्भदास त्रिगर्भदास को प्रमुख रचनाएँ हैं। इन्होंने राधा और कृष्ण का शृंगार-वर्णन आध्यात्मिक स्तर पर किया है। भीराबाई ने माधुर्यभाव की अति भावना को अपनाते हुए स्वयं कृष्ण की बिच्छूनी बनकर अपने पदों में

रूप से करते हुए भक्ति का प्रतिपादन किया है। इस सम्प्रदाय में यह परम आवश्यक है कि वह राधा-कृष्ण की नित्य-श्रीडा के ध्यान में सतत निमग्न रहे। इस सम्प्रदाय की प्रमुख विशेषता यह है कि इसमें केवल सयोग-सुख की लीला ही स्वीकार की गयी है, वियोग की भावना मान्य नहीं। जो माधुर्य रास-श्रीडाओं में उपलब्ध हो सकता है, वह वियोग-लीलाओं में कहाँ ? हितहरिवंश जी के विचार में राधा-कृष्ण अभिन्न तत्त्व हैं वे प्रेम-रूप हैं, प्रेम के कारण भी हैं और कार्य भी। वे जल-तरंग की भाँति एक-दूसरे में श्रोत-प्रोत हैं। सृष्टि में जो कुछ जड़-चेतन दृष्टिगोचर होता है, वह सब एक ही वस्तु 'हित' या प्रेम है। प्रेम के इस रसमय रूप के भी दो भेद किये गये हैं— (१) ब्रज-रस और (२) निकुंज-रस। ब्रज-रस में गोपियों का उपपत्ति-प्रेम (जार-प्रेम) होता है, अर्थात् इसमें परकीया-भाव से सम्बन्ध होता है। यह केवल अवतार दशा में प्रकट होता है अतः इसे अनित्य माना गया है। इसमें भिन्न निकुंज-रस नित्य, अखंड, मदा एक-रस होता है और उसमें 'स्व' और 'पर' का कोई भेद नहीं रहता। यह केवल वृन्दावन में दृष्टि गोचर होता है, अतः इसे श्रीवृन्दावन-रस भी कहते हैं।

सखी-सम्प्रदाय के प्रवर्तक स्वामी हरिदास थे। इनकी भक्ति का उद्देश्य राधा-कृष्ण युगल की उपासना थी। ये राधा-कृष्ण की विहार-लीलाओं का आनन्द सखी-भाव के अवलोकन से लूटा करते थे।

कृष्णभक्ति के सभी सम्प्रदायों, विशेष रूप से सोलहवीं शताब्दी तथा उसके उपरांत जन्म लेने वाले कृष्णभक्ति-सम्प्रदायों की विशेषताओं का निरूपण करते हुए डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा ने लिखा है—“सामान्य रूप से दार्शनिक पक्ष में सभी कृष्ण-भक्ति सम्प्रदाय ब्रह्म की सगुणता का प्रतिपादन करते हैं, सभी ब्रह्म की परिपूर्णता उसके रस या परम आनन्दमय रूप में ही मानते हैं जिसे साक्षात् श्रीकृष्ण कहा गया है। सभी सम्प्रदायों में जगत और जीव को ब्रह्म का ही अंश रूप माना गया है। इस प्रकार सभी श्रीकृष्ण ब्रह्म की अद्वैतता के साथ-साथ आशिक द्वैतता को भी स्वीकार करते हैं। सभी ने श्रीकृष्ण को भगवान मानकर उनमें अपने अपने भक्ति-भाव के अनुसार मानवीय गुणों का आरोप किया है। भगवान श्रीकृष्ण के परम भ्राम को गोलोक या वृन्दावन कहकर उसकी नित्यता तथा परम आनन्दमयता का प्रायः सभी सम्प्रदायों में मोहक वर्णन किया गया है तथा उसके जड़ चेतन गोप, गोपी, यमुना, वन, वृक्ष, लता, कुंज आदि—सभी उपकरणों को श्रीकृष्ण से अभिन्न बताया गया है राधावल्लभी मत में पार्थिव वृन्दावन को ही श्रीकृष्ण का नित्य धाम बताया गया और सहचरीगण को अभिन्न, अद्वय कहा गया है।”

कृष्णभक्ति काव्यधारा के प्रमुख कवि तथा उनका काव्य

कृष्णभक्ति-काव्य का चरमोत्कर्ष सूर में देखने को मिलता है, अतः इस काव्य-धारा के कवियों की रचनाओं पर दृष्टिपात करने से पूर्व सूरदास पर ही विचार कर लेना उचित प्रतीत होता है। कहा जाता है कि इनका जन्म सारस्वत ब्राह्मण-कुल में सीही नामक गांव में स० १३३५ में हुआ था। ये वल्लभाचार्य के शिष्य और अष्ट-छाप के कवि थे। इनके द्वारा रचित ग्रन्थों में सूर-सागर, साहित्य-लहरी और सूर-सारावली उल्लेखनीय हैं। सूर-सागर तथा सूर-सारावली में कृष्ण की लीलाओं का

हैं। अमरगीत प्रसंग-को लेकर भी साधुनिक युग में कुछ काव्य रचमाए हुई हैं। बिनसे कविरत्न सत्यनारायण का अमरकुल जगन्नाथदास रत्नाकर का उदयसतक और रमासंकर मुक्स रसान का अमरगीत उत्सेहनीय हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि कृष्णभक्ति-काव्य की परम्परा आज तक बची आ रही है।

कृष्णभक्ति काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ

(१) कृष्ण-लीला-वचन—इसमें सबसे बड़ी कि समग्र कृष्ण भक्ति-काव्य का मूलधार श्रीमद्भागवत पुराण है। किंतु फिर भी कृष्ण भक्ति काव्य के कृष्ण और भागवत के कृष्ण में पर्याप्त अंतर है। जहाँ भागवत के कृष्ण गोपियों से निरतिष्ठ रहते हैं और गोपियों द्वारा ही बार-बार प्राप्त किये जाने पर उनमें पशुत होते हैं वहाँ हिन्दी कवियों के कृष्ण बड़े ही रसिक हैं और वे गोपियों को अनेकों उपायों से अपनी ओर आकृष्ट करने का प्रयास करते हैं। भागवत के कृष्ण अपने ब्रह्म-रूप को विस्मृत नहीं कर पाते किंतु हिन्दी कवियों के कृष्ण में भौतिकता का आभास बहुत कम स्वतों पर होता है। भागवत में राधा-सम्बन्धी इतिवृत्त का अभाव है जबकि हिन्दी में सूरदास जैसे लखनोटि के भक्त कवि ने भी राधा के वचन उसकी बुझा बसा आदि का बड़ी ही रस के साथ वर्णन किया है। स्पष्ट है कि हिन्दी कवियों में कृष्ण के रूप की अत्यन्त मोहक और मधुर बना दिया है।

(२) भक्ति का स्वरूप—महाप्रभु बल्लभाचार्य और नीलम्ब महाप्रभु ने कृष्ण भक्ति का जो रूप निर्धारित किया था वह अत्यन्त आकर्षक था। वात्सल्य और मानुष भाव की उपासना में श्रीकृष्ण के श्रृंगारिक वस्त्र ही की प्रधानता थी। कृष्ण का लीनत्व गोपियों का प्रेम कृष्ण और गोपिया का विहार, ये विषय बड़ी सुसज्जता के साथ प्रतिपादित हुए किन्तु इन सभी वर्णनों के आरम्भ में भौतिक और आध्यात्मिक स्वरूप उल्लिखित थे : शारीरिक आकर्षण के साथ आध्यात्मिक आकर्षण भी इंगित था किन्तु यह रूप धीरे धीरे कमजोर स्थिर न रह सका। नीलम्ब महाप्रभु ने मानुष भाव से श्रीकृष्ण की उपासना कर कृष्ण के साम्प्रत्य प्रेम के विषय की सामग्री प्रस्तुत की। उसके आध्यात्मिक स्वरूप का ग्रहण सभी भक्तों और कवियों से एक ही रूप में नहीं हो सका। डा. रामकृष्ण वर्मा का सिद्धांत है— प्रेम के क्षेत्र में प्रेम ही का पतन हुआ और उसमें साधारण और पवित्र-आकर्षण की रूपित वंश था गई। अतः यह हुआ कि श्रीकृष्ण सूरदास के प्रभु बाल सेवारी' न रह कर गोपियों द्वारा होली खेलने के लिए बार-बार निमन्त्रित किये जाने वाले भला फिर आदमी खेलन होरी' जाने श्रीकृष्ण हो गए।

(३) वात्सल्य रस का विषय—बल्लभाचार्य ने बाल-कृष्ण की ही उपासना पर बल दिया था यद्यपि उनके सम्प्रदाय से सम्बद्ध कवियों द्वारा वात्सल्य का विषय किया जाना स्वाभाविक ही था। वात्सल्य का विषय में सर्वाधिक सज्जता सूरदास को मिली है। उन्होंने कृष्ण के रूप में बालक की विभिन्न चेष्टाओं तथा बाल्याधी का विषय तथा उसकी उक्तियों की व्यञ्जना सहज स्वाभाविक रूप से की है। मानु-हृदय की वेदना की प्रतीति यद्यपि सूर समझ सकते हैं यद्यपि यद्यपि और कोई कवि नहीं। यद्यपि यद्यपि को धारण है कि नहीं देखी कृष्ण की पदया समझ कर उसकी

अपने हृदयगत कृष्ण-प्रेम की मार्मिक व्यञ्जना की है। मीरा के काव्य की सबसे बड़ी विशेषता है, हृदय की तीव्र अनुभूति, मधुर वेदना और गहरी पीड़ा की सगीतमयी भाषा में सशक्त अभिव्यक्ति। उनके विरह-वर्णन में स्वाभाविकता और तन्मयता है। रसखान ने मुसलमान होते हुए भी कृष्ण की भक्ति में तल्लीन रहकर, अत्यन्त सरस फुटकर पद्यों की रचना की है। इन्होंने गोस्वामी विट्ठलनाथ से वल्लभ सम्प्रदाय में दीक्षा ग्रहण की थी। इनकी दो रचनाएँ प्रसिद्ध हैं—प्रेमवाटिका और सुजान-रसखान। प्रेमवाटिका की रचना दोहों में और सुजान-रसखान की कवित्त-सवैया में हुई है। ब्रजभाषा का सरस, स्वाभाविक और सुव्यवस्थित रूप इनकी कविता में देखने को मिलता है। हृदय की सहज अनुभूति और तन्मयता इनकी रचनाओं का प्रमुख वैशिष्ट्य है। इनकी कविता में अनुप्रास और यमक अलंकारों की सुन्दर नियोजना हुई है, किन्तु इस अलंकार-विधान में अस्वाभाविकता कहीं नहीं आने पाई है।

महात्मा तुलसीदास ने भी कृष्णगीतावली में कृष्ण के चरित्र को लेकर सुन्दर, सरस एवं भावपूर्ण गीतों की रचना की है।

भक्तिकाल में उपर्युक्त कवियों द्वारा कृष्ण-भक्ति की जो पावन मन्दाकिनी प्रवाहित की थी वह रीतिकालीन कवियों द्वारा कलुषित कर दी गई। रीतिकालीन कविता में कृष्ण और राधा को साधारण नायक और नायिका का रूप दे दिया गया। रीतिकालीन प्रायः सभी प्रवृत्तियों के लिये भक्तिकालीन कृष्ण-काव्य ने क्षेत्र प्रस्तुत कर दिया था। कृष्ण ने रूप चित्रण के नखशिख सौन्दर्य-वर्णन के लिये, कृष्ण और राधा की प्रेम-क्रीड़ाओं के वर्णन ने नायक नायिका-भेद के लिये और कृष्ण तथा गोपियों की रासलीलाओं ने ऋतुवर्णन के लिये पहले ही भूमिका प्रस्तुत कर दी थी। चिन्तामणि, मतिराम, बिहारी, देव, पद्माकर, आलम, घनानन्द आदि सभी रीतिकालीन कवियों ने राधा और कृष्ण को लेकर मुक्तक रचनाएँ कीं।

आधुनिक काल में भी कृष्ण-चरित्र को लेकर अनेकों काव्य लिखे गए हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने कृष्ण-भक्त कवियों की भाँति भक्ति और प्रेम का सरस, मधुर आल्लादकारी चित्रण अपनी रचनाओं में किया है। उनकी प्रेममाधुरी, प्रेमफुलवारी, प्रेममालिका, प्रेमप्रलाप आदि रचनाओं में कृष्ण-भक्ति और शृंगार रस का सुन्दर समन्वय हुआ है। भारतेन्दु के अमरगीत में उनके हृदय की भक्ति-भावना सुन्दर ढंग से व्यक्त हुई है। मैथिलीशरण गुप्त ने भी 'द्वापर' में कृष्ण-चरित्र के कथानक को अपनाया है।

आधुनिक काल में जितने भी कृष्ण-काव्यों की रचना हुई है, उनमें अयोध्या-सिंह उपाध्याय हरिऔध के प्रियप्रवास और प० द्वारकाप्रसाद मिश्र के कृष्णायन का मुख्य स्थान है। हरिऔध जी ने प्रियप्रवास में कृष्ण और राधा के परम्पराभुक्त चरित्रों में युग के अनुरूप काफी काट-छाट की है, क्योंकि उनके द्वारा प्रस्तुत किये गए कृष्ण एक आदर्श नेता और लोक सेवक हैं तथा राधा दीन-दुखियों की सेवा में निरत एक लोक-मेविका हैं। "कृष्णायन में गोपीजन-वल्लभ, भक्तवत्सल और असुरसंहारक कृष्ण आज के युग की धार्मिक, सामाजिक और राजनीतिक समस्याओं का समाधान करते हुए धर्म-संस्थापक, समाज-सुधारक और राष्ट्रनायक के रूप में हमारे सामने आते

बर्तों के प्रयोग से भाषा की अभिव्यञ्जना शक्ति में अदृष्ट पूर बढ़ि हुई है। इन कवियों के हृदय की मात्र-आरा में अभिपिक्त होकर वक्त्रभाषा में ऐसी कोमलता सरसता स्निग्धता आ गई कि भाषी पीढ़ी के लिए वह सर्वगुण-सम्पन्न हो गई है।

उपसंहार

कव्य भक्ति-साहित्य हिंदी की अनुपम निधि है। भाषा जो हिंदी-साहित्य विश्व के समुन्नत साहित्यों के समकक्ष लड़े होने का धम भरता है उसमें इस काव्य-परम्परा का भी बहुत बड़ा हाथ है। यदि हिंदी साहित्य से अकेले सूर को ही निकाल दिया जाय तो यह साहित्य पंगु हो जायेगा और इसमें गर्व के साथ मस्तक ठूँसा करके लड़े खड़े की समता दोष न रह जायेगी। कव्य भक्ति काव्य वैयक्तिक होते हुए भी समाज मंगल का विधायक है। सूर जैसे भक्त कवियों की रचनाएं जन मानस की अपूर्व सान्ति प्रदान करती हैं। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कव्यभक्ति साहित्य के गुणों का उल्लेख करते हुए लिखा है— 'मनुष्य की रक्षिता को उद्बुद्ध करता है उसकी अन्तर्निहित धनुराग-आमसा को ऊष्ममुक्ती करता है और उसे निरन्तर रस-सिक्त बनाता रहता है।

उपेक्षा न करे, अतः वह अपने पुत्र के सुख के लिये अपने अधिकार का परित्याग कर घायल बनना भी स्वीकार कर लेती है।

(४) शृंगार-वर्णन—कृष्ण और गोपियों का प्रेम सौन्दर्य-जन्य है जो घीरे-घीरे साहचर्य के द्वारा विकसित होता है। प्रेम की प्रारम्भिक अवस्था में कृष्ण और गोपियों के बीच छेड़छाड़ चलती रहती है। आगे चलकर जब कृष्ण व्रज से मथुरा चले जाते हैं तो गोपियों की वियोग-जन्य पीड़ा की कोई सीमा नहीं रहती। सूर के 'भ्रमरगीत' में गोपियों का एक-एक शब्द उनके हृदय की व्यथा और वेदना को साकार रूप में प्रस्तुत करता है।

(५) पात्र एवं चरित्र-चित्रण—जो कृष्ण-काव्य के कवि वास्तव में भक्त हैं उनके सभी पात्र प्रतीकात्मक हैं। राधा माधुर्य भाव की भक्ति का उच्चतम प्रतीक है। वह आनन्दस्वरूप कृष्ण से अभिन्न उन्हीं की ह्लादिनी शक्ति है। माधुर्य भाव से प्रेम करने वाली गोपिया भी कृष्ण से अभिन्न हैं। श्रीकृष्ण परमात्मा हैं और गोपिया जीवात्माएँ। वे निरन्तर प्रेम से व्याकुल होकर परम आनन्दधाम कृष्ण में लीन होने के लिए व्याकुल रहती हैं।

(६) प्रकृति चित्रण—कृष्ण भक्त कवियों ने प्रकृति-चित्रण में अपनी व्यापक दृष्टि का परिचय दिया है। डा० ब्रजेश्वर वर्मा के शब्दों में, "दृश्यमान जगत् का कोई भी सौन्दर्य उनकी आंखों से छूट नहीं सका। पृथ्वी, अतिरिक्त, आकाश, जलाशय, वन-प्रातः, यमुना-कूल तथा कुंज-भवन की सम्पूर्ण शोभा इन कवियों ने प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में निःशेष कर दी है।"

(७) रीति तत्त्व का समावेश—सूरदास ने साहित्यलहरी और नन्ददास ने रसमजरी, विरहमजरी आदि मजरियों की रचना कर हिंदी में रीति-परम्परा का प्रवर्तन कर दिया।

(८) शैली—कृष्ण-काव्य के कवियों ने प्रायः गीति-शैली का प्रयोग किया है। भावात्मकता, सगीतात्मकता, वैयक्तिकता, सक्षिप्तता और भाषा की कोमलता, इन पाँचों गीति-तत्त्वों का समावेश इनके काव्य में हुआ है।

(९) छन्द—कृष्ण-काव्य की रचना प्रायः मुक्तको में हुई है। साथ ही इस काव्यधारा के अधिकांश कवि उच्चकोटि के सगीतज्ञ थे, अतः उनके द्वारा विभिन्न राग-रागिनियों में कृष्ण-चरित्र गाया जाना नितान्त स्वाभाविक था। कृष्ण-काव्य में जो कलात्मक प्रसंग हैं, उनमें चौपाई, चौबोला, सार और मरसी छंदों का प्रयोग हुआ है। इन छंदों के अतिरिक्त कवित्त, सर्वैया, छप्पय, कुण्डलिया, गीतिका, हरिगीतिका तथा अरिल्ल भी बहुत अधिक संख्या में प्रयुक्त हुए हैं। अन्य अनेक छंदों की भी अवतारणा इस धारा के कवियों ने की है।

(१०) भाषा—कृष्ण-काव्य का प्रणयन अधिकांश में कृष्ण की लीला भूमि में हुआ है अतः उसमें ब्रजभाषा का प्रचुर प्रयोग हुआ है। इस काव्य-धारा के कवियों के हाथ में पड़कर ब्रजभाषा चमक उठी है। इन कवियों ने तत्सम और तद्भव शब्दों का घडल्ले से प्रयोग कर ब्रजभाषा के शब्द-भण्डार को खूब भरा है। विभिन्न मुहा-

पर्यावाची प्रयोग होने के कारण सुक्त जी का दृष्टिकोण उदार नहीं है, किन्तु फिर भी प्रस्तुत पक्षों में उ होने जो कुछ कहा है वह बहुत-कुछ ठीक ही है।

रीति' शब्द का विश्लेषण

संस्कृत-काव्य शास्त्र में यों तो 'रीति' का सामान्य अर्थ पद्धति जैसी वा प्रणाली है किन्तु आचार्य नामन ने रीति को काव्य की धारणा ('रीतिरन्ना काव्यस्य') पोषित करत हुए उसे 'विशिष्ट पद रचना' माना है। हिन्दी में 'रीति' शब्द अपने अर्थ में इतना व्यापक हो गया कि वह केवल 'विशिष्ट पद रचना' तक ही सीमित न रहकर रस प्रसकार, रीति ध्वनि आदि सभी रचना-सम्बन्धी नियमों एवं सिद्धांतों का वाचक हो गया। प्रस्तुत युग विशेष का नाम आचार्य सुक्त ने रीतिकाल रखा है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने सुक्त जी द्वारा दिये गये इस नामकरण के विषय में उनके मन्त्रम्य को स्पष्ट करते हुए लिखा है—'यहाँ साहित्य की मति देने में प्रसकार शास्त्र का ही धोर रहा है जिसे उस काल में 'रीति' 'कवित रीति' 'सुकवि-रीति' कहने लगे थे संभवत इन शब्दों से प्रेरणा पाकर सुक्त जी ने इस धर्मी की रचनाओं को 'रीति-काव्य' कहा है। डॉ. मनेन्द्र तथा श्री दिव्यनाथ प्रसाद ने भी कुछ इसी प्रकार की व्याख्या प्रस्तुत की है और रीति शब्द को 'काव्य रीति' का संक्षिप्त रूप स्वीकार किया है। रीतिकालीन कवि-आचार्यों ने 'कवित रीति' 'कवि-रीति', 'काव्य रीति' 'प्रसकार-रीति' 'रस रीति' आदि शब्दों का प्रयोग किया है। इन शब्दों में समानत 'रीति' शब्द असन्निध्य रूप में काव्यांगी के विवेचन से सम्बन्ध रखता है।

नामकरण—विभिन्न मत तथा उनकी समीक्षा

आचार्य रामचन्द्र सुक्त ने प्रस्तुत विविध काल का नाम रीतिकाल रखा है। मिश्रबन्धुधो ने इसे 'प्रबुद्ध-काल' डॉ. रसातल ने इसे 'कलाकाल' और प दिव्यनाथ प्रसाद मिश्र ने इसे 'नृनार-काल' की धृजा से अभिव्यक्त किया है।

सुक्त जी द्वारा दिया गया नाम प्रबुद्धिगत न होकर रचना-पद्धति पर आधारित है। उन्होंने 'रीति' को केवल जैसी न मानकर एक दृष्टिकोण भी माना है। उनका रीति शब्द काव्यांगी के विवेचन से सम्बन्ध रखने वाले सलक्षण एवं प्रसङ्ग होने प्रकार के काव्य का परिचायक है। उनके मत में काव्यांगी के बलबर्तों के साथ प्रबुद्ध उनके आधार पर लिखा गया काव्य हिन्दी में 'रीति-काव्य' कहलाता है। इस प्रकार के सलक्षण और प्रसङ्ग रीति ध्वनों की रचना प्रमुख रूप से इस काल में होती रही इसलिए सुक्त जी ने इस काल का नामकरण 'रीतिकाल' किया है। यद्यपि यह नाम रीति-परम्परा के प्रभावों से मुक्त जगन्नाथ बोधा ठाकुर आदि कवियों की अपेक्षा करता प्रतीत होता है तथापि वह नाम उक्त काल के अधिकांश साहित्य को अपने में समेट लेता है।

मिश्रबन्धुधो द्वारा प्रदत्त नाम कविता के केवल एक पक्ष—कलापक्ष—का सूचक है, उसमें भावपक्ष की समाहित नहीं है। प्रस्तुत काल में कविता के केवल कलापक्ष को ही महत्त्व दिया गया हो और भाव-पक्ष की पूर्णतः उपेक्षा की गयी हो, ऐसी बात नहीं है। इस काल में केवल को जीव कर लगे ऐसे कवि हुए हैं जिन्होंने

हिन्दी रीतिकाव्य

१. सामान्य परिचय ।
२. 'रीति' शब्द का विश्लेषण ।
३. नामकरण—विभिन्न मत तथा उनकी समीक्षा ।
४. युगीन परिस्थितियाँ ।
५. रीति-प्रवर्तक आचार्य ।
६. प्रमुख कवि ।
७. काव्यगत प्रवृत्तियाँ—(क) लक्षण ग्रन्थों का निर्माण, (ख) सरस उदाहरण, (ग) शृंगार का प्राधान्य, (घ) शृंगार वर्णन में संस्कृत और फारसी का प्रभाव, (ङ) उद्दीपन-रूप में प्रकृति चित्रण, (च) आश्रय दाताओं की प्रशंसा, (छ) रीति काव्य एवं यथार्थ जीवन (ज) विरक्ति की भावना, (झ) वीर-काव्य का प्रणयन, (ञ) कलापन की प्रधानता, (ट) मुक्तक शैली, (ठ) छन्द, (ड) भाषा ।
८. उपसंहार ।

सामान्य परिचय

हिन्दी-साहित्य के इतिहास में रीतिकाल का समय स० १७०० विक्रम से लेकर स० १९०० विक्रम तक माना जाता है । कुछ विद्वानों ने रीतिकाल का आरम्भ स० १६५० विक्रम से माना है जो केशव की कृतियों को देखते हुए, असंगत नहीं जान पड़ता । रूप-तत्त्व की दृष्टि से इसे हिन्दी-काव्य का चरमोत्कर्ष-काल माना जा सकता है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस युग के साहित्य की एक सामान्य रूप-रेखा प्रस्तुत करते हुए लिखा है—“इन रीति-ग्रन्थों के कर्त्ता भावुक, सहृदय और निपुण कवि थे । उनका उद्देश्य कविता करना था, न कि काव्यागो का शास्त्रीय पद्धति पर निरूपण करना । अतः उनके द्वारा बड़ा भारी कार्य यह हुआ कि रसो (विशेषतः शृंगार रस) और अलङ्कारों के बहुत ही सरस और हृदयग्राही उदाहरण अत्यन्त प्रचुर परिमाण में प्राप्त हुए । रीति-ग्रन्थों की इस परम्परा द्वारा साहित्य के विस्तृत विकास में कुछ बाधा भी पड़ी । प्रकृति की अनेकरूपता, जीवन की भिन्न-भिन्न चिन्त्य बातों तथा जगत् के माना रहस्यों की ओर कवियों की दृष्टि नहीं जाने पाई । वाग्धारा बची हुई नालियों में प्रवाहित होने लगी जिससे अनुभव के बहुत से गोचर और अगोचर विषय रस-सिक्त होकर सामने आने से रह गये ।” यह ठीक है कि रीतिकाल के विषय में,

रामा-कृष्ण विषयक मधुरा भक्ति से प्रेरणा प्राप्त करते हुए इस काम के कवियों ने 'रामा-कम्हाई मुदिरन' ने बहाने नन्द श्रृंगार की कविता करके अपने धामयरातामो की शृंगारी मनोवृत्ति को तृप्त करने का प्रयत्न किया।

रीतिप्रवर्तक आचार्य

हिन्दी में रीति-परम्परा का धारम्भ भक्ति काम में ही हो गया था। इस काम में रचित प्रमुख रीतिग्रन्थ हैं—मुरदास-कृत साहित्य-महरी (स १६७७ वि) नन्ददास-कृत रस-मंजरी (स १६३७ वि) गोपा-कृत प्रसकार-चन्द्रिका (स १६१३ वि०) मोहन-कृत श्रृंगार-सागर (सं० १६१६ वि०) करछेरा-कृत करण भरव श्रुति भूषण भूषभूषण धादि (स १६३७ वि के प्राप्त पास) बलभद्र मिश्र-कृत मल्लसिद्ध (स १६४ वि) धादि। परन्तु इनमें से कोई भी ग्रन्थ महत्त्वपूर्ण नहीं है। केसव की कविप्रिया और रसिकप्रिया नामक ग्रन्थ इस परम्परा में प्रचलित महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। ऐसी स्थिति में हिन्दी-रीति परम्परा का प्रवर्तक केसव की ही मानना चाहिए, किन्तु आचार्य रामचन्द्र शुक्ल यह ध्येय चिन्तामणि विपाटी की (रचना काम सं १७० वि) प्रदान करते हैं, केसव को नहीं। इसके लिए उन्होंने बौ ठकं दिये हैं वे इस प्रकार हैं—(१) रीति ज्यों का धविरन और प्रसंगित प्रवाह केसव की कविप्रिया के पचास बर्य पीछे जमा। (२) केसव प्रसकारवादी जबकि परवर्ती कवियों ने केसव से भिन्न धारण—रस-सिद्धांत को अपनाया। (३) परवर्ती कवियों ने प्रसकारों के निकृष्य में केसव की शैली को न अपना कर कुबलपा नन्द की शैली को—एक ही बोहे में लक्ष्य और उदाहरण देने की शैली—का प्रयोग किया।

आचार्य शुक्ल के प्रथम धारण के उत्तर में कहा जा सकता है कि केसव ने उपर्युक्त रीति ग्रन्थ प्रचलन की परम्परा विच्छिन्न नहीं हुई, बरन् निरन्तर जमती रही। केसव और चिन्तामणि के बीच जिन रीति ग्रन्थों की रचना हुई है वे हैं—बासकृष्ण कृत रस-चन्द्रिका (स १६२७ वि) मुबारक कृत प्रसक्त सतक व तिस सतक (स १६० वि) राजपति कृत कृत रस भाव माधुरी (रस नायिका मेव का ग्रन्थ स १६८ वि) लीलावर कृत मल्लसिद्ध (सं १६७९ वि) मुन्दर कृत मुन्दर श्रृंगार (रस नायिका मेव का ग्रन्थ स १६८८ वि) रहीम कृत नगर सोमा बरव नायिका मेव और मरनाष्टक (सं १६१९ व ३ वि के बीच) सोमराज कृत फतेह प्रकाश (स १६८३ वि) तोष कृत मुनामिनि (सं १६८१ वि) और बसवर्तसिद्ध कृत माया भूषण (स १६८३ वि)। अतः शुक्ल भी का प्रथम धारण निराधार सिद्ध हो जाता है।

आचार्य शुक्ल का दूसरा धारण यह है कि केसव प्रसकारवादी थे। वस्तुतः केसव पर यह धारण भी ठचित नहीं है—क्योंकि केसव ने जहाँ एक ओर 'कविप्रिया' में प्रसकारों का विवेचन किया है वहीं दूसरी ओर उन्होंने रसिक प्रिया में इस के सभी दोष एव भेदों का भी निकृष्य किया है। उन्होंने प्रसकारों की काव्य की धारणा कभी घोषित नहीं किया। हाँ! उ० सोमाकारक धवस्य माता है, और

अलंकार को प्रधानता न देकर रस या ध्वनि का काव्य की आत्मा मानते हुए सुन्दर, सरस एवं भावपूर्ण कविता की है। इस प्रकार की कविता करने वालों में मतिराम, बिहारी आदि का नाम आदर के साथ लिया जा सकता है। और फिर कविता के भाव-पक्ष और कला-पक्ष तो भक्तिकाल में भी समृद्ध रहे हैं। ऐसी स्थिति में इस काल का नाम 'अलंकृत-काल' उपयुक्त प्रतीत नहीं होता।

जो असंगति मिश्रवन्धुओं द्वारा सुझाये गये नाम में है, वही रसाल द्वारा निर्धारित किये गये नाम में भी बनी हुई है, क्योंकि यह नाम भी कविता के भाव-पक्ष की उपेक्षा करता हुआ जान पड़ता है।

इसमें सन्देह नहीं कि शृंगार-चित्रण इस युग की मुख्य प्रवृत्ति रही है और इसलिए प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र द्वारा प्रस्तावित नाम को मान्यता मिलनी चाहिए, किन्तु इस नाम को स्वीकार कर लिये जाने पर भूषण, ग्वाल, सूदन, जोधराज जैसे वीर-रस के कवि बहिष्कृत हो जायेंगे। अतः विवेच्य काल के लिए यह नाम भी बहुत समीचीन नहीं है।

नामकरण-विषयक प्रस्तुत समस्याओं को देखते हुए आचार्य शुक्ल द्वारा निश्चित किया नाम ही मान लिया जाना चाहिए। यह ठीक है कि 'रीति काल' नाम मान लिए जाने पर घनानन्द, बोधा, ठाकुर जैसे रीति-मुक्त कवि उपेक्षित से जान पड़ते हैं, किन्तु प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में ये भी रीतिवाग्य शैली से प्रभावित जान पड़ते हैं।

युगोन परिस्थितियाँ

इस बात को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि रीति काल में भक्ति, वीरता, नीति आदि अनेक विषयों पर कविताओं का प्रणयन हुआ, किन्तु प्रधानता इस युग में शृंगारपरक रचनाओं की ही रही। वास्तव में इस शृंगाराधिक्य के मूल में तत्कालीन राजनीतिक, सामाजिक एवं धार्मिक परिस्थितियाँ कार्य कर रही थी।

यह ठीक है कि रीतिकाव्य का आरम्भ मुगल-सम्राट् औरंगजेब के युग से होता है, किन्तु उस पर प्रभाव औरंगजेब का नहीं, बल्कि उसके पूर्ववर्ती मुगल-सम्राटों का है। अकबर, जहाँगीर तथा शाहजहाँ, ये सभी मुगल-सम्राट् ललित कला-प्रेमी थे। औरंगजेब के बाद के तो लगभग सभी मुगल-बादशाह भोग-विलास में निमग्न रहते थे। औरंगजेब के समय से मुगल-साम्राज्य का पतन प्रारम्भ हो गया था। उसके बाद तो स्थिति यह हुई कि छोटे-छोटे रजवाड़े भी स्वतन्त्र हो गये और इनमें रूप की भ्रष्टाचार साधना चल पड़ी थी। इस प्रकार राजनीतिक परिस्थितियाँ सौन्दर्योपासना में पूर्ण सहयोग दे रही थी।

छोटे छोटे राजाओं के जीवन का प्रभाव समाज के धनी-मानी व्यक्तियों पर भी पड़ा और वे भी विलासपूर्ण जीवन व्यतीत कर रहे थे। समाज के निम्न वर्गों को कोई पूछता न था।

धर्म के क्षेत्र में भी कामुकता ने स्थान पा लिया था। सगुणोपासक भक्त कवियों की धार्मिक भावना में अब शृंगारी मनोवृत्ति ने प्रवेश प्राप्त कर लिया था।

कुलपति ने काव्य प्रकाश के आधार पर रस रहस्य-नामक रीति ग्रन्थ की रचना कर भक्ति का विवेचन प्रस्तुत किया। मुक्तदेव-द्वारा रचित ग्रन्थों की संख्या ७२ है जिसमें छन्दों और रसों का अच्छा विवेचन हुआ है। इन्होंने जो उदाहरण दिये हैं वे काव्य की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण और सरस हैं। देव के ग्रन्थों में विचार की स्पष्टता बर्णिकरण की मौलिकता तथा उदाहरणों की रमणीयता इष्टम्भ है। देव सम्बन्धित के ममता थे। शब्द और वर्णों का संतुलन कर उनकी भावानुसृत गति की व्यवस्था करना देव की बहुत बड़ी विशेषता है।

“पूर्ण पांडित्य और व्यापक विद्वत्ता को लेकर मर्मस्पर्शी समित काव्य के प्रयोक्ता बिहारी रीति गगन के उज्ज्वल नक्षत्र है। इनकी सतसई में किसी भी काव्यान का लक्षण नहीं है। प्रसन्नार, रस रीति बकोति, ध्वनि धादि सभी इस सतसई में समाप्त हुए हैं। वस्तुतः बिहारी की दृष्टि अत्यन्त पैनी थी। छोटे से बोहे में एक सम्पूर्ण दृश्य को अपनी पूर्ण सुन्दरता और किष्कमाप के साथ स्पष्ट कर देना बिहारी की सबसे बड़ी विशेषता है।

देव के उपरोक्त रीति-काव्य खूब विकसित हुआ। काजिबास सूरति मिश्र श्रीपति सोमनाथ धादि ने इसकी परम्परा-वृद्धि में बहुत अधिक योग दिया। कालिदास का ‘कालिदासह्वारा’ एक हजार कविताओं का संकलन है। सूरति मिश्र ने ‘काव्य-सिद्धांत’ की रचना कर काव्य-शास्त्र के सभी अंगों का सुन्दर और अधिकारपूर्ण विवेचन किया है। श्रीपति ने अपने ग्रन्थ ‘काव्य-सरोज’ में काव्य के स्वल्प कारण प्रयोजन बोध-गुण अलंकार धादि पर अच्छा प्रकाश डाला है। सोमनाथ के रस-नीमुख निधि में भी काव्य-शास्त्र विनमक वर्णों की गई है। सोमनाथ की मान्यता है कि काव्य ही काव्य की आत्मा है।

मिश्रादीवास के ग्रन्थों में काव्य-निर्माण शृंगार-निर्माण अन्वोर्ध्व विषय और रस साधारण विवेक प्रसिद्ध हैं। इनकी विशेषता इस बातसे है कि इन्होंने अलंकारों के बर्णिकरण काव्य-भाषा तक धादि पर मौलिक रूप से विचार किया है। इनका विवेचन स्पष्ट और वैज्ञानिक भी है। पद्माकर रीति-परम्परा के अन्तिम प्रतिभा-समन्वित कवि थे। इनके द्वारा रचित पद्माकरण और ‘जयहिमोद’ अच्छे रीति-ग्रन्थ हैं। इनकी सबसे बड़ी विशेषता वर्ण-साम्य और सम्बन्धी है। बेनी कवि का सबरस-तरंग काव्य की दृष्टि से सुन्दर है उसे ही उससे लक्षण अच्छे में दिए गए हो। प्रतापसाहि ने व्यंग्यार्थ-कौमुदी में भाषिका मेव अलंकार और व्यंग्यार्थ का सुन्दर विवेचन किया है। गूढ़ता इनकी प्रमुख विशेषता है।

रीतिकाल में जय्य लेने वाले नानामय बोधा ठाकुर धादि कुछ ऐसे भी कवि थे जिन्होंने स्वल्प रीति से काव्य-रचना की। यद्यपि इन्होंने लक्षण ग्रन्थों का निर्माण नहीं किया तथापि इनकी रचनाओं में उदाहरणों के सुन्दर रूप मिलते हैं। काव्यगत प्रबं लिये।

(क) लक्षण ग्रन्थों का निर्माण—रीति काल की सबसे बड़ी विशेषता तत्कालीन साहित्य में रीति ग्रन्थों अथवा लक्षण-ग्रन्थों की प्रचुरता है। केवल चिन्तामणि मणिराम भूपति कुलपति देव जिहारीबास धादि प्रायः सभी कवियों ने लक्षण-ग्रन्थें

ऐसा चिन्तामणि, देव, श्रीपति, सोमनाथ, दास आदि सभी रीतिकालीन आचार्यों ने माना है, अर्थात् ये आचार्य भी अलकारों को आभूषणों की भाँति काव्य को शोभा का विधायक उपकरण स्वीकार करते हैं।

केशव के विषय में यह भी कहा जाता है कि उन्होंने संस्कृत के प्रारम्भिक आचार्यों दण्डी आदि का अनुकरण किया, परवर्ती आचार्यों मम्मट, विश्वनाथ आदि का अनुकरण नहीं किया, जबकि हिन्दी के रीति-कवि विश्वनाथ आदि के मार्ग पर चले। यह आक्षेप भी कविप्रिया के आधार पर किया गया प्रतीत होता है। रसिक-प्रिया की अधिकांश सामग्री—रस-विवेचन, नायक के चार भेद, नायिका के तीन प्रमुख तथा अवान्तर भेद आदि—मम्मट के काव्य-प्रकाश एवं विश्वनाथ के साहित्य-दर्पण पर आधारित है।

केशव के परवर्ती कवियों में से अलकार-निरूपण में कुछ ने कुवलयानन्द की पद्धति को अपनाया है और कुछ ने केशव का अनुकरण करते हुए लक्षण और उदाहरण अलग-अलग छंदों में दिये हैं। दूसरे वर्ग के कवियों में मतिराम (ललित-ललाम), भूषण (शिवराज भूषण), रघुनाथ (रसिकमोहन) दुलह (कवि-कुल-कण्ठाभरण) ग्वाल (रसिकानन्द), प्रतापसाहि (अलकार-चिन्तामणि) उल्लेखनीय हैं। वस्तुस्थिति तो यह है कि केशव ने कविप्रिया और रसिकप्रिया में जिस ढाँचे को खड़ा किया तथा जिन विषयों का जिस पद्धति में विवेचन किया है, परवर्ती कवियों ने प्रायः कुछ अपवादों को छोड़कर, उसी ढाँचे, उन्हीं विषयों और उसी पद्धति को स्वीकार किया है। अतः यह कहने में किसी प्रकार का सकोच नहीं होना चाहिए कि वस्तुतः हिन्दी में रीति-प्रवर्तक आचार्य केशव हैं और यह श्रेय उन्हीं को प्रदान किया जाना चाहिए।

प्रमुख कवि

रीतिकाल के कवियों में केशव ने शुद्ध साहित्यिक रचना का एक नूतन मार्ग प्रस्तुत किया। कविप्रिया एवं रसिक प्रिया के माध्यम से उन्होंने काव्यशास्त्र के विभिन्न अंगों पर प्रकाश डाला। केशव चमत्कारवादी कवि थे, अलकारों के प्रति उन्हें विशेष मोह था। रीति-ग्रन्थों के रचयिताओं में केशव के उपरान्त चिन्तामणि का नाम आता है। काव्यशास्त्र के विभिन्न अंगों की इन्होंने बड़े ही सरल रूप में व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं। रीति काल में चिन्तामणि से बढ़कर सुगम और स्पष्ट लक्षण देने वाला कोई दूसरा आचार्य नहीं हुआ। इनके चार लक्षण-ग्रन्थ उपलब्ध हैं—पिंगल, रस-मजरी शृंगार-मजरी और कविकुल-कल्पतरु। रीतिकालीन अधिकांश कवियों ने चिन्तामणि द्वारा प्रदर्शित सरणि का अनुगमन किया है। चिन्तामणि के दोनों भाइयों, भूषण तथा मतिराम ने भी उच्च कोटि की काव्य-रचना की है। भूषण वीर रस के कवि थे और मतिराम शृंगार के। इन दोनों कवियों में विलक्षण प्रतिभा थी और दोनों ही प्रबन्ध-रचना सहज ही कर सकते थे, परन्तु युग की परिस्थितियों ने उन्हें लक्षण-ग्रन्थ लिखने को विवश कर दिया। “रीति-पद्धति को लेकर वीरकाव्य लिखने वाला भूषण के समान दूसरा कवि नहीं, जबकि भावों की मनोरम सुकुमारता में मतिराम अद्वितीय हैं।”

मये । इस काल के कवि यह समझते थे कि राधा और कृष्ण के आचार पर ही श्रृंगार-भरक रचनाओं को अनन्त निस्संकोच ग्रहण कर लेगी । दूसरे धर्मों में होना चाहें तो वह सकते हैं कि राधा-कृष्ण का नाम उनके लिए सामाजिक कर्तव्य था । मिथ्यावाद की निम्नांकित पंक्तियों इसी भावना को व्यक्त करती हैं—

“आगे के सुकवि रीतिहैं तो कविताई

मनु राधिका कगह्राई सुमिरन को बहानी है ।

द्विजदेव भी कुछ इसी प्रकार की बात कहते हैं—

“रसिक रीतिहैं जानि तो हूँ है कविताई सफल

मनस सदा सुकबानि श्री राधिका हरि को मुझत है ।

रीतिकामीन कविता में श्रृंगारिक वर्णनों के प्रसर पर कहीं-कहीं तो घाती का अपनी चरम सीमा को पहुँच गई है । ऐसे प्रसंग और बिजल के हैं जहाँ कामदेव के आचार पर या वासनारामक रूप में साम्प्रदायिक आचार के बहाने रति विपरीत राधिका का मग्न और सीधा चित्रण हुआ है ।

रीतिकाल में श्रृंगार के अत्यन्त मुरझात संयोग-मल और नायिका के सीधे वर्णन हुआ है । आत्मज्ञान की मधुर छवि एवं उसकी मूल्य वेष्टाओं के वर्णन के लिए उन्होंने मल-छिल-वर्णन की परम्परागत धीमी में थोड़ा संशोधन करके नई नई छवि का विकास किया । मल छिल-वर्णन की कठिबद्ध प्रजासी में नायिका के लक्ष्मण भी स्तब्ध समों का वर्णन किया जाता था किन्तु इस काल के कवियों ने केवल कुछ सों को लेकर एक समन्वित प्रभाव उत्पन्न करने का प्रयत्न किया जिसमें इन्हें अच्छी फलता मिली है । एक उदाहरण प्रस्तुत है

“कुम्भन को रम श्रीको लखी जलकें ऐसी धंयन बाध गुराई ।

झाँझिन में झलझानि चितोनि में मंजु बिलासन की सरसाई ॥

को बिनु मोल बिकात नहीं मतिराम लहे मुनुकानि मिठाई ।

झ्यों-झ्यों मिहारिये मेरे हूँ नैननि ल्यों-ल्यों करी निरकरें तो निझाई ।

—प्रियाराधाम

रीतिवादीन कवियों की विशेषता इस बात में भी है कि उन्होंने नायिका के सीधे की एक-एक विशेषता पर पूरा का पूरा छंद लिय दिया है और फिर भी समझे बिना नहीं जाने पाया है ।

नायिका के हाथों और अनुभाषों का इन कवियों ने बड़ा ही स्वाभाविक वर्णन किया है । इस क्षेत्र में वे अपने पूर्ववर्ती कवियों से बहुत आगे बढ़ गये हैं । प्रिय के निम्न में नायिका के हृदय में जो सुवसुली उत्पन्न होती है वह इस एवैया में व्यक्त है—

“अपने हाथ लों रेत लहवार धाव ही बार लवारत भीके ।

अनुभू ही पहरावन जानिकें हार लवारि के मीरनिगरी ॥

की रचना की है। रीतिकाल के इन रीति-ग्रन्थकार कवियों ने सस्कृत के दण्डी, रम्मट, राजशेखर, जगन्नाथ, विश्वनाथ आदि आचार्यों का अनुकरण किया है। इस युग में रस-मीमांसा के क्षेत्र में शृंगार का प्राधान्य रहा। काव्य के विविध अंगों—रस, अलंकार, छन्द आदि की विवेचना हुई। परिणाम यह हुआ कि रचनाओं में हृदय की अनुभूतियों का अंकन न होकर—केवल छन्दों, रसों, अलंकारों के दृष्टांत दिए जाने लगे। यह ठीक है कि रीतिकालीन कवि-आचार्यों ने अपने पूर्ववर्ती सस्कृत आचार्यों का अनुसरण किया, किन्तु उनकी भांति ये काव्यशास्त्र का सूक्ष्म अध्ययन प्रस्तुत न कर सके इसके भी कुछ कारण हैं। प्रथम तो यह कि इन रीति-कालीन आचार्यों के समक्ष कोई वास्तविक काव्यशास्त्रीय समस्या नहीं थी। जो सस्कृत जानने वाले व्यक्ति थे, वे हिंदी रीति-ग्रन्थों का अवलोकन न कर सस्कृत ग्रन्थों को देखते थे। रह गये कम पढ़े-लिखे साहित्य-रसिक, केवल उन्हीं के लिए इन्होंने काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों का निर्माण किया। इन सामान्य रूप से पढ़े-लिखे लोगों के समक्ष यदि काव्य-शास्त्र का गम्भीर अध्ययन प्रस्तुत किया जाता तो वे उसे नहीं समझ पाते। अतः रीतिकालीन आचार्यों ने सामान्य जनता को ही दृष्टि पथ में रखकर रीति-ग्रन्थों का निर्माण किया, विद्वानों को दृष्टि में रखकर नहीं। केशव ने स्पष्ट कह दिया—

“समुझहि बाला बालकहु वर्णन-पथ अगाध।

कविप्रिया केशव करी छमियो कवि अपराध ॥

दूसरा कारण यह भी था कि रीतिकाल में हिन्दी गद्य का अभाव था। शास्त्रीय विषय को जितनी गम्भीरता से गद्य के द्वारा समझाया जा सकता है उतनी गम्भीरता से पद्य के द्वारा नहीं।

तीसरे, रीति-कालीन आचार्यों ने कवि और आचार्य एक साथ बनने की चेष्टा की है जबकि सस्कृत में कवि और आचार्य की भिन्न-भिन्न कोटियाँ थीं। इस कारण भी इनका रीति-निरूपण सूक्ष्म न बन सका।

(ख) सरस उदाहरण—रीति-काल के कवि अत्यन्त भावुक एवं सहृदय थे, अतः इन्होंने जो उदाहरण दिये हैं, वे अत्यन्त सरस, सुन्दर और मार्मिक हैं। इस विषय में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे कट्टर मर्यादावादी आलोचक को भी कहना पड़ गया “ऐसे सरस और मनोहर उदाहरण सस्कृत के सारे लक्षण-ग्रन्थों से चुनकर इकट्ठे करें तो भी उनकी इतनी अधिक सख्या न होगी।”

(ग) शृंगार का प्राधान्य—समग्र रीतिकालीन कविता में शृंगार का खूब कर चित्रण हुआ है। “इस रस का इतना अधिक विस्तार हिन्दी साहित्य में हुआ कि इसके एक-एक अंग को लेकर स्वतन्त्र ग्रन्थ रचे गए।” इस काल के अधिकांश कवि दरबारी थे। उनकी कविता का उद्देश्य स्वात सुखाय न होकर, शृंगारी कविता के द्वारा अपने आश्रयदाताओं की कामुक मनोवृत्तियों को उभाड़ना था। भक्तिकाल की राधा-कृष्ण विषयक शृंगारी कविता से भी रीतिकाल के कवियों ने प्रेरणा प्राप्त की और राधा-कृष्ण के अलौकिक प्रेम को धीरे शृंगार में परिणत कर दिया। इन दोनों का अलौकिक रूप लुप्त हो गया और वे साधारण नायिका और नायक की कोटि में

कामीन भ्रुमार में बीमरुता का समावेश भी फारसी प्रभाव का ही सूचक है।

(६) उद्दीपन-रूप में प्रकृति-चित्रण—इस युग के कवियों में स्वतंत्र प्रकृति निरीक्षण का प्रभाव देखा जाता है। घालम्बर रूप में प्रकृति का वर्णन बहुत ही कम हुआ है। प्रकृति चित्रण विशेष रूप से पद्मशतु वर्णन और बारहमासे के रूप में किया गया। इन कवियों में प्रकृति तथा शत्रुओं की शृंगार रस की वृष्टिसूचि या द्वारतीय परिभाषा में 'उद्दीपन' के रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसकी वृष्टि अधिकतर शत्रुओं के कामोद्दीपक बीमर पर रही है। पाचस शत्रु के घात्र' एक ममोरम बाताबरन के कारण तबदीबना 'गौरी के सौंदर्य प्रभाव की तीक्ष्णता देखते ही बनती है—

ऐसी शरीर बू बन बू बन फठायो काम मुँह मुँह प्यारी बनी मुँह न बहरी के।
कहूँ तिलनाथ सिन्धी पन पावत है घाबन में कहूँ रस बहरी कहरी के।
उन री सुकुल दुति गुमारी दुपन बाड़ी हुन री कहिल और देन री पहरि के।
उन री बटा में गौरी तु न री बटा वे बँठ जून री करेयी साल जूनरी पहरि के।

—छिबनाथ

इसी प्रकार वसन्त का मासिक बीमर नायक-नायिका के हृदय को रस-विह्वल बना देता है।

प्रेमी और प्रवर्षी की मानसिक रक्षा के अनुकूल ही प्रकृति का चित्रण हुआ है। संयोग के समय के सुखदायी उपकरण वियोग ~ समय दुःखदायी बन जाते हैं। पाचस की बटारें, जो संयोग की स्थिति में नायक-नायिका को प्रभु की वृष्टि करती बाध पड़ती हैं, किसी विरहिणी प्रवर्षा के लिए दुःख खोक-व्याधा की जन्म देने वाली बन जाती हैं—

'पाचस बनाया ती न विरह बनारवती
जो विरह बनायो ती न पाचस बनारवती।

(७) आध्यात्मिकता की प्रगति—रीतिकालीन काव्य का सर्वत्र अधिकतर धार्मिक एवं सामन्त-वर्ग के आश्रय में हुआ है। यहाँ कवियों द्वारा अपने आध्यात्मिकताओं के प्रशस्तिगान सिख जाने स्वाभाविक ही हैं। केदार के बहोलीर-वस-वसिष्ठ तथा रत नाबनी और पधाकर की हिम्मत-बहादुर-विरवाबली धारि ऐसे ही अन्य हैं।

(८) रीतिकाव्य एक प्रकार का जीवन—यथार्थ जीवन के प्रति पहली धमिली रीतिकाव्य की सबसे महत्वपूर्ण प्रवृत्ति है। इस काल के कवियों का मुख्य ध्येय जीवन और जीवन के वास्तविक तथा दमनीय स्वभाव का यथार्थ चित्रण है। डॉ. प्रवीरचन्द्र बिष का कहना है— 'ऐसा लगता है कि रीतिकाव्य के रचयिता जीवन और मरण के कवि हैं। जीवन का फूलता हुआ सुख रूप ही उन्हें प्रिय है। पतझड़ सपर्य और बिनाय मरबूत स्वतः जीवन में होने और रूप में विघटन का कि कवि काव्य में भी उसको उठार कर पैराय और निवृत्ति की भावना को जपाना नहीं चाहता है। वह तो फलते-फूलते जीवन का प्रणव है। उसने जीवन का एक ही स्वभाव लिया, एक ही रस लिया यह इन काल के कवि की मर्यादा है दुर्बलता है पूर्णगता

हों सखी लाजन जात मरी, 'मतिराम' सुभाव कहा कहीं पीके ॥
लोग मिले घर घेर कहें, अर्बई ते ए चेरे भए डुलही के ।'

— मतिराम

स्पष्ट है कि उपर्युक्त पवित्रियों में गार्हस्थ्य जीवन से सम्बन्धी अनुभूतियों की अभिव्यक्ति है, किन्तु इस काल के काव्य में स्वच्छ द अनुभूतियों की अभिव्यक्ति का अभाव हो, ऐसी बात नहीं है । यदि रीतिकाल के कवि कही 'मैनशर' से पीड़ित नव-वधू वाला को अथ निशा में किसी वटोही को जगाते देखते हैं तो कही किसी निर्मोही को हृदय दे बैठने के कारण किसी तरुणी को निर्वंद रो ग्रस्त पाते हैं ।

इस काल के कवियों के काव्य में प्रेम की विभिन्न अवस्थाओं का निरूपण मिलता है मतिराम, देव और पद्माकर जैसे कवियों ने प्रेमोत्पत्ति से लेकर उसकी चरम परिणति तक की प्रायः सभी अवस्थाओं का वर्णन पूर्ण महानुभूति के साथ किया है । उदाहरण के लिए नीचे मिलनाकाक्षा का चित्रण देखते ही बनता है—

'ऐरी इन नैनन के नीर में अवीर घोरि,
बोरि पिचकारी, चितचोर पं चलाइ आउ ।'

— मतिराम

देव द्वारा चित्रित प्रेमासक्त नायिका की दशा भी देखने ही योग्य हैं—

'मूरति जो मनमोहन की मन मोहिनी के मन है थिरकी सी ।

देव गुपाल को बोल सुनै, छतिपा सियराति सुधा छिरकी सी ॥

'नौके भरोखा है भाकि सकं नहि नैननि लांज घंटा थिरकी सी ।

पूरन प्रीति हिये हिरकी, खिरकी खिरकीनि फिरै फिरकी सी ।

रीति कालीन कवियों में ऊहात्मक वर्णन भी देखने को मिल जाता है। वस्तुतः इस युग में कला वासना पूर्ति का साधन बन गई थी । इस कला का आलम्बन 'नारी' थी । नारी का सागोपाग वर्णन कला का आदर्श बना । कवियों ने मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नारी प्रकृति का विश्लेषण न करके केवल रति और काम वासना से सम्बन्धित नारी के विविध रूपों का चित्रण किया है । इन्होंने नायिका भेद पर अनेकों ग्रन्थों की रचना कर डाली । नखशिख वर्णन में इन कवियों ने कमाल कर दिखाया है । ये नायिका के एक एक अंग पर स्वर्ग के सुख को भी न्योछावर करते दिखाई देते हैं ।

रीति काव्य में शृंगार रस और नायिका-भेद के वर्णन के साथ साथ, षड्श्रुत या वास्तवमासा वर्णन को भी प्रमुख स्थान मिला है ! यह श्रुत वर्णन भी एक प्रमुख प्रवृत्ति है । यह वर्णन शृंगार रस के उदीपन विभाव के रूप में ही दिखाई देता है । संयोग शृंगार तथा विप्रलम्भ शृंगार दोनों प्रसंगों में विभिन्न श्रुतों का वर्णन रीति काल के कवियों ने किया है ।

(घ) शृंगार वर्णन में संस्कृत और फारसी का प्रभाव—उत्तरकालीन संस्कृत साहित्य में नायिकाओं के सूक्ष्म वर्गीकरण पर आधारित शृंगारिक चेष्टाओं को व्यक्त करने वाली परिपाटी प्रारम्भ हो गई थी । इसी का प्रभाव रीतिकालीन काव्य पर पड़ा । फारसी के प्रभाव के कारण शृंगार वर्णन में चमत्कार का प्राधान्य हुआ । रीति

के परिणाम-स्वरूप हम ब्रजभाषा में एक विशेष मिश्रार प्रोजसता एव माधुर्य समाधिष्ट देखते हैं। भाषा में कोमल सम्भावली गुहाबरे, कहावतें प्रादि जितने सुन्दर रूप में इस काल में प्रयुक्त हुए हैं उतने पहले कभी नहीं हुए।

उपसंहार

रीति के संकीर्ण क्षेत्र में रहकर काव्य रचना करते हुए इस काल के कवियों ने अपनी भावानुभूति रसारमकता कलाकीर्षण संगीतात्मकता भाषा-संगठन प्रादि का सुन्दर परिचय दिया है। इन कवियों ने कला को कला के ही रूप में देखा है और सौन्दर्य की साधना को ही अपने कर्त्तव्य का चरम सत्य स्वीकार किया है। डॉ० भगीरथ मिश्र के शब्दों में 'यह काव्य रमणीय है या इसे निम्ननीय और उपेक्षणीय समझते हैं वे यौवन के भावों और वसन्त के विकास को भी पार्हित कहने की चेष्टा करते हैं।

है। परन्तु जिस पक्ष को उसने लिया है, उसके चित्रण में उसने कोई कोर-कसर उठा नहीं रखी। उसके समस्त वैभव और विलास के चित्रण में उसने कलम तोड़ दी है।”

(ज) विरक्ति की भावना—रीतिकालीन अधिकांश कवि राज्याश्रय में रहते थे अतः उन्हें अपने आश्रयदाताओं की तुष्टि के लिए शृंगार-परक काव्य-रचना करनी पड़ती थी, किन्तु हृदय से यह ऐसा नहीं चाहते थे। यही कारण है कि अपने अन्तिम दिनों में ये प्रायः सभी कवि निर्वेद की भावना व्यक्त करते पाये जाते हैं। सभी ने राम, शिव, दुर्गा, गंगा आदि की स्तुति की है। यह स्तुति उनकी व्यक्तिगत आध्यात्मिक अनुभूतियों के उद्गार हैं। “शृंगार की अतिशयता में आकण्ठ निमग्न इन कवियों की सम्पूर्ण आत्मग्लानि और असहायता के दर्शन इन कविताओं में मिल जाते हैं।”

(झ) वीर-काव्य का प्रणयन—इस युग में जहाँ एक ओर अधिकांश कवि सौन्दर्योपासना में तल्लीन थे, वहाँ दूसरी ओर कुछ अन्य कवि एक हिन्दू राष्ट्र की भावना से वीर-काव्यों की भी रचना कर रहे थे और सुप्त देश को अपनी हुकारों से जगा रहे थे। भूषण, लाल सूदन, पद्माकर आदि ऐसे ही कवि हैं।

(ञ) कलापक्ष की प्रधानता—रीतिकाल की कविता में भाव-पक्ष की अपेक्षा कला-पक्ष की प्रधानता है। इस युग के अधिकांश कवि अलंकारवादी थे। यही कारण है कि रीति काल का काव्य अलंकारों का एक समृद्ध कोश बन गया है। इस काल की अलंकार-प्रियता का उल्लेख करते हुए डॉ० मगीरथ मिश्र ने लिखा है—“विभिन्न अलंकारों से अपने कथन को सजाना इस युग का फीशन था। बात को सरल स्वाभाविक रीति से कहना सम्माननीय न समझा जाता था। उक्ति-चमत्कार के द्वारा पाठक और श्रोता के मन को आकृष्ट कर लेना ही इस युग के कवियों का लक्ष्य तथा इनकी सफलता का मापदण्ड था।

(ट) मुक्तक-शैली—रीतिकाल में बहुत ही कम प्रबन्ध-काव्यों की रचना हुई है, अधिकांश कवियों ने मुक्तक-शैली का ही आश्रय लिया है। इसके दो कारण बताये जाते हैं—(१) आश्रयदाता प्रबन्धकाव्य सुनने का समय और अवकाश नहीं पाते थे। उन्हें विलास से फुर्सत ही नहीं मिलती थी। कवि स्वामी की रूचि देखकर आशु-काव्य की रचना करते थे जिससे मौलिकता का भी ह्रास हुआ। (२) जीवन का सर्वांगीण क्षेत्र उपेक्षित होकर शृंगार की प्रधानता रही। इसके लिए मुक्तक शैली ही विशेष रूप से उपयुक्त थी। चमत्कारपूर्ण दोहा-साहित्य का बाहुल्य इसी के कारण हुआ।

(ठ) छन्द—रीति काव्य में अधिकांशतः कवित्त, मय्या और दोहा छन्दों के प्रयोग की ही प्रवृत्ति देखी जाती है। यद्यपि बीच-बीच में किन्हीं-किन्हीं ग्रन्थों में अन्य छन्द—जैसे छप्पय, वरवै, हरिपद आदि भी मिलते हैं।

(ड) भाषा—रीतिकाव्य-धारा का कवि भाषा के प्रयोग के सम्बन्ध में अत्यधिक सजग है। वर्णमैत्री, अनुप्रासत्व, ध्वन्यात्मकता, शब्दगति, शब्दशोधन, अनेकार्थता, व्यंग्य आदि की विशेषता इस काव्य में प्रचुर मात्रा में मिलती है। इस धारा का अधिकांश काव्य अज्ञभाषा में ही रचा गया। अतः इन कवियों के प्रयत्नों

ऐसा काव्य लिखना चाहते थे जिससे उन्हें राज-सभा में गौरव मिल सके तब पंडितों का आदर प्राप्त हो सके।

ठाकुर तो कवि भावत मोहि जो राजसभा में बहुप्यम पावै।

पंडित और प्रवीरम को जोइ चित्त हरै सो कवित कह्यौ ॥

स्पष्ट है कि ठाकुर के समय भी अर्ध कविता वही मानी जाती थी जो राज-सभा में प्रशंसा पा सके और पंडितों तथा प्रवीरों को बमत्कृत कर सके। इस कारण से ये कवि प्रभावित हुए बिना नहीं रह सकते थे। अतः उनके काव्य में भी उक्ति-वैचित्र्य, ध्वनि-रस-सौन्दर्य आदि काव्य सौन्दर्य के बाह्य उपकरण मिलते हैं।

एक अन्य समानता जो रीतिबद्ध और रीतिमुक्त कवियों में मिलती है वह यह है कि दोनों ने नायिका-भेद विभास की विविध अवस्थाओं और स्वार्थों के विषय लक्ष-सिद्ध वर्णन अतु-वर्णन सम्बन्धी कविता लिखी है और उनकी कविताओं का अन्तर्गत ढाँचा भी लगभग समान है अर्थात् दोनों ने कवित-सर्व्यों में ही रचना की है।

प्रेम की कविता लिखते समय दोनों चाराओं के कवियों ने गोपी और गोपान राजा और कृष्ण के माध्यम से अपने भाव प्रकट किये उन्हें प्रेम के प्रतीक रूप में ग्रहण किया। बमत्कार प्रदर्शन की प्रवृत्ति भी रीतिमुक्त कवियों—विशेषतः बल्लभ ठाकुर आदि में उपपन्न होती है। विरोधाभास श्लेष धमक आदि का प्रतिशय प्रयोग इस बात का प्रमाण है कि बल्लभ भी संसीगत बमत्कार पर पर्याप्त ध्यान देते थे। वह निस्सन्देह आत्मक और सचेत कलाकार (Conscious artist) थे।

इन समानताओं के होते हुए भी रीतिबद्ध तथा रीतिमुक्त कवियों में अन्तर तथा कलागत पर्याप्त भेद था जिसके कारण कुछ भी वे उन्हें विभिन्न माना। बल्लभ ठाकुर, बोधा आदि कवि अपने समकालीन रीतिबद्ध कवियों से इस बात में विशिष्ट हैं कि एक ओर उन्होंने साहित्यिक परम्पराओं के प्रति बिरोध किया और दूसरी ओर नैतिक मूल्यों के प्रति नया आन्तरिक दृष्टिकोण अपनाया। इन्हीं दोनों क्षेत्रों में नया मार्ग अपनाने—साहित्यिक रूढ़ियों का विरोध करने तथा अधिजात मान्यताओं को न मानने के कारण इनके काव्य में ऐसी विशिष्टता आ गयी है जो उन्हें तथा उनके काव्य को अग्रिम गरिमा प्रदान कर उसे वेद रीति-कालीन-काव्य में प्रत्यक्ष कर देती है। उन्होंने अपनी कविता रीति-ग्रन्थों का निर्माण करने के लिए नहीं लिखी अपितु अपने हृदय के नैसर्गिक आकषण उद्गारों को अभिव्यक्त करने के लिए लिखी। अतः इस काव्य में भावना का सहज और स्वाभाविक उन्मेष अनोखे रूप का प्रकाश, इस की भाव का उन्मुक्त प्रवाह स्वाभाविक ही था।

प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण और प्रेम का स्वरूप

रीतिबद्ध कवियों का प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण मुख्यतः भासल और सरीरी था अतः उनकी रचनाओं में प्रेम का बाह्य पक्ष ही दिखाई देता है और वह भी कविबद्ध अर्थात् परम्परा से जो प्रेम-व्यापार के लक्षण जुने-बनाये हृदय बहि-समय सिद्ध व्यापार बने था उसे वे ज-ही तक उनकी दृष्टि सीमित थी। उन्हें मानसिक

— साहित्यिक विचार —

रीतिमुक्त या स्वच्छन्द काव्य धारा

१. रीचय तथा रीतिवद्ध कवियों से समानता, उसके कारण ।
२. रीतिवद्ध कवियों से भेद ।
३. रीतिमुक्त कवियों का प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण ।
४. रीतिमुक्त कवियों की काव्यगत विशेषतायें ।
५. सयोग वर्णन ।
६. वियोग वर्णन ।
७. प्रकृति चित्रण ।
८. भक्ति-काव्य ।
९. कला-पद्य ।
१०. उपसंहार

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में घनानन्द, बोधा, आलम आदि कतिपय कवियों को, जिन्होंने स्वच्छन्द प्रेम के भावपूर्ण उद्गारों को काव्य-बद्ध किया, जो मनोगत वेग के प्रवाह में काव्य लिखते थे, जिन्होंने प्रेम के बाह्य पक्ष की अपेक्षा आन्तरिक पक्ष पर बल दिया, काव्य पद्धति की स्वच्छन्दता को निस्संकोच अपनाया, साहित्य की परम्परागत प्रेम व्यापार पद्धति का त्याग किया; 'रीतिमुक्त कवि' कहा है और उनकी मुक्त-कठ से प्रशंसा की है। यह 'रीतिमुक्त' धारा रीतिवद्ध काव्य-धारा से एकदम विच्छिन्न नहीं की जा सकती। दोनों धाराओं के कवियों को परम्परा से चली आती एक परिपुष्ट काव्य-पद्धति मिली थी और उसे त्यागना संभव नहीं था। दूसरे, दोनों सामंतीय वातावरण में पले थे, उसी में अपनी काव्य-रचना कर रहे थे। दरबारों में रहते हुए, राज्याश्रय में पलते हुए उनके लिए यह सम्भव न था कि वे सामंतीय वातावरण से अपने को पृथक् रख सकते, आश्रय-दाता नरेशों की रुचि की अवहेलना करते और तत्कालीन प्रभाव से अपने को असम्पृक्त रख पाते। आलम और गजेब के दूसरे पुत्र मुअज्जम के आश्रित कवि थे, तो घनानन्द मुहम्मदशाह 'रंगीले' के भीरु मुशी थे। यदि बोधा पन्ना के महाराज के राजकवि थे, तो ठाकुर "विजावर" की छत्रछाया में निवास कर रहे थे। इनका स्वभाव, व्यक्तित्व, आशा-आकांक्षाएँ सामान्य मानव जैसी ही थी, राजसभा में गौरव पाने की अभिलाषा से वे भी उतने ही अनुप्रेरित थे जितने अन्य रीतिवद्ध कवि। यदि विहारी को एक दोहे के लिए एक अश्वरफी मिलती थी तो ठाकुर भी

है, प्रकृता का सराब मानता है, उसे ता प्रिय के वियोग में लड़पना ही चेतनता बान पड़ती है वही चीज है—

होन भए बस भीन अधीन बहू कछु मो अनुत्तानि समाने ।

मीर सनेही को साथ कमक निरास हूँ कायर स्यामत प्राने ।

(बनारस)

यह जानते थे कि प्रेम का मान भयकर है, तबबार की बार पर बसने के समान है—

यह प्रेम को पंज कराल महा तबबार की बार से भावनों है ।”

(बोधा)

पर उन्हें सही पर बीड़ने में जीवन की परम शिक्षा प्राप्त होती है । इन्होंने प्रेम के क्षेत्र में लौकिक बन्धनों को प्रस्वीकार किया नियमपासकों को धंधा भार समूह बताया—

“मेरी प्रिय हूँस भरे जाऊँ तिन रीस करे ।

ऐसे घरबारे ज्यों बकोर हो न की उलूक ॥”

(बनारस)

पर इसका अर्थ यह नहीं कि उन्होंने प्रेम का अनुशासित स्वरूप अपनाया । प्रेम की स्वच्छन्दता को स्वीकार करते हुए भी उन्होंने उसका उदात्त रूप ही ग्रहण किया । ऐतिमुक्त कवि यदि स्वच्छन्दतावादी कहे जाते हैं तो इसीलिए कि हममें व्यक्तिनिष्ठता है उनकी अभिव्यक्ति परम्परायुक्त साहित्यिक नियमों को प्रस्वीकार करती है उसमें आचारमय लग्नयता है और अनुसूत्यात्मक चेतना का प्राधान्य है जो विप्लव के अनुसार स्वच्छन्दतावाद के आचरणमय लक्षण है । परन्तु प्रेम की एकात्मिक उपासना इनका चरम लक्ष्य है प्रिय के प्रति सहज आत्म-समर्पण एक मात्र जीवन वृत्ति । प्रेम प्रेम का इनका आदर्श स्वच्छन्द हैते हुए भी अत्यन्त उदात्त है । शायद ही वह जीवन से पलायन का निर्बन्ध का भी द्योतक नहीं है इसीलिए डॉ. बच्चनसिंह ने उसके सम्बन्ध में कहा है— इन कवियों का प्रेम न तो ऐतिवृद्ध कवियों की भाँति छटीरी है और न ऐतिवृद्ध प्रेम की तरह घसटीरी और बायबी । इसकी स्थिति बहुत कुछ दोनों की मध्यवर्तिनी है ।”

यहाँ एक प्रश्न पर और विचार कर लिया जाय । क्या ऐतिमुक्त कवियों को अपने प्रेम के स्वरूप का निर्माण करने में सुकियों तथा फरसी कवियों से बल मिला था । आचार्य निरवनाथ प्रसाद मिश्र तथा डॉ. बच्चनसिंह दोनों का मत है कि ‘स्वच्छन्द बारा के ऐतिमुक्त कवि सूफी सतों और फारसी साहित्य की प्रभुति से प्रभावित हुए हैं वह प्रत्यक्ष है । उनका तर्क है कि संस्कृत अथवा और अन्य दोनों काव्य-परम्पराओं में प्रेम के समकक्ष का ही विधान है । वात्सीकि के राम सीता कालिदास के शकुन्तला-कुसुम साग के चम्पापीड और काव्यम्बरी विद्यापति

लहिये संग सजन तो धरक नरक हू की न" । प्रेम की वह चरमावस्था जिसे पाकर राधा 'अनुदिन माधव माधव रट इत, राधा भेल कन्हार्ई' कृष्णमय हो जाती थी, वह इनमें नहीं मिलती । इसके विरुद्ध रीतिमुक्त कवियों का प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण सूक्ष्म, अशरीरी और मानसिक था । वह गूढ़, एकान्तिक और एकनिष्ठ था । रीतिवद्ध कवि प्रेम-मार्ग की वक्रता, उसकी चातुरी और उसकी विविध छल-कपटमयी बातों पर लिखते रहे थे, परन्तु रीतिमुक्त कवियों की धारणा थी कि प्रेम का मार्ग सरल है उसमें बौद्धिक चातुरी, छल कपट, वक्रता आदि का कोई स्थान नहीं ।

"अति सूधो सनेहू को मारग है जहाँ नेकु सयानप बाँक नहीं ।

यहा सूधे चलै तजि आपनपौ शिझकै कपटो जे निसाँक नहीं ॥

(घनानन्द)

रीतिवद्ध कवि स्वच्छन्द प्रेम के समर्थक नहीं थे, सामाजिक मर्यादा और नैतिक नियम उनकी दृष्टि में अनुलघनीय थे । इससे और कुछ लाभ हुआ हो या नहीं, कवियों को खेल दिखलाने का अवसर अवश्य मिल गया । कभी वे दूती और सखी को मध्यस्थ बनाकर प्रेम-व्यापार का वर्णन करते और कभी गुरुजनो के बीच प्रेम के सकेतो का, सहेट-स्थलो की लुका-छिपी का, अभिसारिका की साज-सज्जा का वर्णन करते । रीतिमुक्त कवि स्वच्छन्द प्रेम के समर्थक थे, उन्हें लोक-लाज या रुढिगत बन्धनों की चिन्ता न थी । वे तो एकनिष्ठ प्रेम को ही सर्वस्व मानते थे, अतः उन्होंने अपने आपको बहुत सीमा तक प्रेम की इस उच्छृंखल क्रीडाओं से अलग रखा । इसका कारण यह भी है कि इनका काव्य वैयक्तिक सस्पर्शों से युक्त है, अतः मार्मिक और रसाद्रं बन गया है । घनानन्द को सुजान नहीं मिल सकी, तो ठाकुर को भी अपनी प्रेयसी प्राप्त न हो सकी । अतः इस व्यवधान ने ही इन्हें वह प्रेरणा (Stimuli) दी जिससे उनके मनोभाव कविता के रूप में फूट पड़े और पत जी की निम्न उक्ति को सार्थक कर बैठे ।

'वियोगी होगा पहला कवि

आह से उपजा होगा गान

उमड कर आँखों से चुपचाप

बही होगी कविता अजान ।'

उनकी दृष्टि में प्रेम बुद्धि की कतरव्याँत शरीर की मादक क्रीडा न होकर शुद्ध हृदय की भावधारा है । हृदय की रीझ रानी है और बुद्धि दासी मात्र—

"रीझि सुजान सची पटरानी बची बुद्धि बावरी ह्वँ करि दासी"

उसे प्रेम-निवेदन के लिए मध्यस्थ की आवश्यकता नहीं थी, वह स्वयं ही अपने भावोद्गार प्रकट करता है । उसका प्रेम एकनिष्ठ है और तुलसी का चातक उसका आदर्श है—

"उपल वरसि गरजत तरजि, डारत फुलिस फठोर ।

चितव कि चातक मेव तजि कबहुँ दूसरी ओर ॥'

वह प्रेम में मर जाने से डरता नहीं पर उस मरने को वह कायरता समझता

चित्रण में इतना रस नहीं जैसे जितना रस के सम्मिश्रित प्रभाव के अंकन में । अतः मेरा चित्रण संयोग-परक आसौह प्रसौह के बिना बहुत कम है । उन्होंने सौन्दर्य का स्पष्ट वर्णन न कर व्यापक सौन्दर्य चेतना का ही आकलन किया है । ऐतिमुक्त कवियों में सर्वाधिक भोगमापूर्ण रससिक्त और आकर्षक चित्र भवानन्द के हैं क्योंकि वहाँ बोधा विरह-निवेदन में रस रहे वहाँ आसम अपने को रीति परम्परा से मुक्त नहीं कर पाये । भवानन्द ने अपने प्रिय का वर्णन करने के लिए स्पष्ट अर्थों उनके आकार और व्यापार का वर्णन कम किया है उनके तरल सौन्दर्य का या कुर्षों का अधिक । अंग प्रत्यंग के परिपाटी निहित पुरातन उपमानों की सहायता से किये गये चित्रों की अपेक्षा उन्होंने प्रिय की समीपार्थों तिरछी चित्रण प्रेमपूय वार्तालाप सरस मुस्कान आदि का चित्रण ही अधिक किया है । इसका यह अर्थ नहीं कि उनके चित्रों में मोहक ऐंद्रियता है ही नहीं है पर वह मोती की तरह कांति की तरह कोमल है चटकीली नहीं । अन्धकारी चित्रण सरस वार्तालाप और श्लिष्टयुक्त भविष्य का यह मोहक चित्र देखिए—

साजनि लपेटी चितबनि भेद भाव भरी
लसति ललित लोभ बल तिरछानि मैं ।
छवि को लखन धोरो बदन बहिर बाल
रस निचुरत मीठी धनु बतरानि मैं ॥
आनन्द की निधि जगमगाति छबीली बाल
अंगनि अंगम रंग बुरि बुरि बालि मैं ।

वह कही प्रेमिका के नृत्य और अभिनय का मनोमुग्धकारी चित्र अंकित करते हैं—

नाच को बढक लसै अंगनि बढक रंग
लाड़िनी लटक अंग लोभन लपे डिरे ।

तो कही उसके बीना-बावन का प्रभाव बताते हुए कहते हैं—

‘जान प्रवीन के हाव को बीन है जो जित राय भएयो मित राखे ।

तो सुर साँच कई नहि छाड़त क्यौं ही बजावै लिये मन बाजे ॥

स्पष्ट है कि ऐतिमुक्त कवियों की दृष्टि अंग वर्णन पर अलग नहीं है जितनी प्रेयसी की सामूहिक छवि के अंकन पर जबकि उसके रूप-गुण की सम्मिश्रित शोभा से उत्पन्न प्रभावमयता पर ।

इन कवियों के प्रेम में मानसिक उत्सास का स्थान ही प्रमुख है उससे शरीर का उत्सर्ग कम है । अतः रीतिरस कवियों की तरह इन्होंने आसिक्त, अम्बल मुरति मुरताठ विपरीत रति आदि का कुशधिपूर्ण अतस्तुत चित्रण नहीं किया है । यदि कही इस प्रकार के चित्र हैं भी तो उनमें कवि-जीवन के प्रारम्भिक काष्ठ के हैं उनकी प्रीडावस्था के नहीं । पछिता का वर्णन इनका काव्य में मिसता है पर सीतों की कसह उनका शायद अन्धका मान-अमावस ने प्रसन्नो को सामने के लिए नहीं अपितु प्रेम-बीजम्य शिगाने के लिए । अतः पछिताओं की जो अस्तियाँ हमें रीतिरस

के राधा-कृष्ण सभी मे सम प्रेम की प्रतिष्ठा हुई है। पर बाद मे सूर आदि कृष्ण-भक्त कवियों मे, तदुपरान्त रीति-बद्ध कवियों में प्रेम की विषमता का स्वरूप-अंकित तो किया गया है पर उसका बड़ा-चढ़ा रूप रीति-मुक्त कविता में ही उपलब्ध होता है। कृष्ण-भक्त कवियों मे जो प्रेम का वैषम्य दिखाई देता है वह भक्तिक्षेत्र की विषमता से भिन्न है क्योंकि भक्ति मे यह विषमता उपास्य की ओर उपासक को आकृष्ट करने के लिए लायी अवश्य जाती है, पर वहाँ प्रिय निष्ठुर, कठोर या क्रूर नहीं दिखाया जाता, उसे करुण, उदार बताया जाता है, जबकि प्रेम के क्षेत्र मे उसे क्रूर, कठोर और निष्ठुर चित्रित किया जाता है, तुलसी के राम और सूर के कृष्ण अवदरदानी हैं, जो दोनों पर बिना कारण द्रवित हो जाते हैं, परन्तु गोपियाँ अपने प्रियतम कृष्ण को उनकी निष्ठुरता, छल, कपट आदि के कारण उपालम्भ देती हैं, कठोर वचन कहने से भी नहीं चूकती—

“यह मथुरा काजरि की कोठरि जे आवैं सो कारे”

इसका कारण यही है कि गोपियों मे भक्ति की अपेक्षा प्रेम का पक्ष प्रबल हो गया है। अतः स्वच्छन्द धारा के रीति कवियों में यह वैषम्य कृष्ण भक्तों की रचना से प्रभावित होने के कारण नहीं, सूफियों की कविता के परिणाम-स्वरूप आया है। वस्तुतः रीतिकाल मे अनेक कवि फारसी काव्य से प्रभावित हुए हैं। बिहारी मे विरह की नाप-जोख का वर्णन है, रसनिधि ने वियोग पक्ष का चित्रण करते हुए फारसी की बीभत्स व्यापारावलि तथा कहीं-कहीं ज्यों की त्यों शब्दावली ग्रहण की। घनानन्द की समकालीन एक रचना भी मिलती है—‘मडौवा सग्रह’। उससे भी ज्ञात होता है कि इस समय के कवि फारसी की उक्तियाँ चुराया करते थे, अतः इन कवियों पर फारसी के एकान्तिक प्रेम का प्रभाव पड़ना भी समभव है। बोधा का सूफियों की ‘प्रेम की पीर’ का प्रभाव अवश्य पड़ा था और फारसी कविता की धारा ने रीति कविता के प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण को बदलकर ऐसी कविता को पनपने का अवसर दिया जो प्रत्येक भावुक हृदय को आज भी मुग्ध करती है। कविवर दिनकर ने दो भिन्न सस्कृतियों के मिलन से उत्पन्न जिस परिणाम की बात कही है, वह इस काव्य पर भी लागू होती है, “भारत मे साहित्य और सस्कृति के सबसे सुन्दर फूल तब खिले जब बाहर का कोई धारा आकर हमारी धारा से टकरा गई है। जब मुमलमान आए, यहाँ भाषा काव्य का विकास हुआ और शृंगार तथा रहस्यवाद की कविताओं मे एक नई तड़प पैदा हुई।”

रीतिमुक्त कवियों की काव्यगत विशेषताएँ

सयोग वर्णन—रीतिमुक्त कवियों का प्रेम काम की पीड़ा नहीं है, अतः उनकी रचनाओं मे हमे परिपाटी विहित कलान्मक चित्र कम मिलते हैं, अन्तरात्मा की पुकार अधिक। काव्य लिखते समय इनके सम्मुख कोई सजीव मानवीय प्रतिमा सुजान, श्रेष्ठ आदि के रूप मे विद्यमान रहती थी, अतः उनकी कविता में प्रत्यक्ष अनुभूति की सरसता, सहजता और रसाद्रता पर्याप्त मिलती है।

सौन्दर्य चेतना और सौन्दर्य वर्णन—इन कवियों का सौन्दर्य सम्बन्धी दृष्टिकोण रूप के प्रभाव के प्रति जागरूक और सचेत है। ये लोग अग-प्रत्यग के सौन्दर्य

एक चित्र देखिये—

“क्योंकि जहाँ ठठि छैस छलै सु छमीली छराय सौं छाह न छलै ।

धू धट धोट धिली धमधामध्व जोड धिली धंमुठाहि धिजावै ॥

इसी प्रकार होसी के वर्णन में भी नायक-नायिका के हृदयोत्साह का चित्रण अधिक है गुसान की गर्द और केसर की कीच का चित्रण कम ।

वियोग वर्णन

रीतिमुक्त कवियों का प्रेम उदात्त है उसमें प्रीति विषमता की स्वीकार किया गया है, प्रथम संयोग से अधिक वियोग का वर्णन है । रीतिबद्ध कविता में विरोध वर्णन शास्त्रस्थिति संपादन के लिए किया गया था उसमें ऊँचा का सहारा घाबरपकटा से अधिक लिया गया है । कहीं मास मास में गाव भर को झुलसाने वाली धूर्त बसती हैं, कहीं ललिया बाड़े की शत्रु से भी बिछविषग्धा नायिका को देखने के लिए पीने कपड़े पहनकर जाती हैं, कहीं गुसाव बल नायिका के खरीर का स्पर्श करने से पूर्व ही माप बनकर उड़ जाता है और कहीं नायिका बड़ी के पैशुमन की तरह—

“इत आबत बलि जात उत जसी छः सातक हाथ

बड़ी हिडोरे ली रहै लपो उसासन साव ।

इसके विपरीत रीतिमुक्त कवि अपनी बेदना की विवृति के लिए अनुमान का प्रयोग माप-बोल का आश्रय नहीं लेते । उनकी अधिकतम उक्तियाँ स्वानुसूतिनिरूपिणी हैं । ‘बिछ बेदना का उक्त स्वर्ण है उक्ति इस पर अतिरिक्त होती है । इनका हृदय वैयक्तिक बिह्वानि में पिघल कर कुछ ही बया बा प्रथम इनके काव्य में हृदय की व्याकुलता प्रभुपात नेत्रों की विवसता वैय्य कल्यापूर्व उपलब्ध बर्तमरे सोम के मार्मिक चित्र ही अधिक हैं । व्यक्तिगत जीवन की निराशा और पीड़ा के उदात्तीकरण या उन्मयन के कलस्वरूप ही इन कविताओं की मार्मिकता बढ़ गयी है । कहीं फुटते हुए प्राणों की श्वासा का चित्र है कहीं प्रेम की तक्ष का ।

“रैन बिना छुड़ियो करै प्राण सरै बुझिया अछियाँ सरना ली ।”

तो कहीं कवि कहता है कि वियोग-लग्न बेदना इतनी तीव्र है कि उसे बाकी द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता भावा उसे प्रेरित करने में अपने को पंखु पाती है—

जाने बेई दिन राति बजाने सैं जाय पर दिन राति को अन्तर ।

इन कवियों के संयोग में भी वियोग पीछा नहीं छोड़ता—

“यह कंठो संयोग न बूझि परै कि वियोग न क्यों हूँ बिछोहत है ।

संयोग में भी वियोग की छटक बनी रहती है

मितेहु में मारै बारै जरक मिछोह की ।

सादृश यह कि इन रीतिमुक्त कवियों की प्रेम की पीर विमलान है उसे समझने के लिये हृदय की प्राँचें बाहिये ।

“समझे कविता धमधामध्व की हिय प्राँचिन नेह की पीर लकी ।”

कवियों में मिलती हैं, वे रीतिमुक्त कवियों की उक्तियों से भिन्न हैं। रीतिवद्ध कवियों ने इस प्रसंग में उन शारीरिक चिह्नों का वर्णन किया है जो सपत्नी के ससर्ग से नायक के शरीर पर दिखाई देते हैं—जैसे भाल पर महावर, आँखों में पान की पीक, अघरो पर अजन रेखा, छाती पर माला के चिह्न आदि। उन्होंने खडिता के हृदयगत भावों का भावपूर्ण चित्रण नहीं किया है। धीरा-धीरादि में भी वचनावली की कठोरता या कोमलता को ही उन्होंने लक्ष्य किया, उनके हृदय की मनोदशा का चित्र प्रस्तुत नहीं किया। उनकी उक्तियाँ हृदय की पीड़ा को व्यक्त न करती थीं उनमें वाग्विलास अधिक होता था। रीतिमुक्त कवियों ने खडिता द्वारा नायक के शरीर पर उभरे चिह्नों की उद्धरण प्रस्तुत करने के स्थान पर उसके हृदय के भीतर भाँका और उसकी मर्मव्यथा प्रकट की। यह बताने के लिए कि उक्ति खडिता की ही है, वह किसी एक चिह्न का संकेत तो कर देते हैं पर फिर तुरन्त ही उसके भावों को प्रकट करने के हेतु भाव-विधान में लग जाते हैं। पर ये उक्तियाँ भी सख्या में बहुत नहीं हैं, क्योंकि उनका मन इनमें नहीं रमा है।

सयोग शृंगार के स्थूल चित्रों के अभाव का कारण स्वयं इन कवियों ने भी दिया है। प्रथम तो सयोग के अवसर आते ही कम हैं, दूसरे जब आते भी हैं तो या तो प्रिय की सौन्दर्य-आभा से दिशाएँ इतनी आलोकमयी हो उठती हैं कि और कुछ दिखाई ही नहीं देता और प्रेमी सन्न में पड़ जाता है—

कौंध में चौंध भरे चक्ष हाथ ! कहा कहीं हेरनि ऐसी हिराई ।

बाते बिलाय गई रसना पे ! हियो उमड़्यो कहि एको न आई ।

अथवा आँसुओं की झड़ी के कारण प्रिय को प्रेमी आँख भर-देख नहीं पाता—

“कौन वियोग भरे असुवा, जू संयोग में आगेई देखन घावत ।”

सयोग के क्षणों का चित्रण करते हुए भी कवियों की दृष्टि बाह्य दृश्य पर नहीं है, अतः वहाँ भी मन की उमंग और उल्लास का चित्रण ही प्रमुख है—

पौढ़े घनआनन्द सुजान प्यारी परजक,

घरे घन अक तरु मन रक गति है ।

+

+

+

मोद मद छाके घूमं रीझि भोजि रस झूमं

गहै चाहि रहै चूमं अहा कहा रति है ।

शारीरिक और मानसिक आकर्षण का यह सयोग कितना हृदयग्राही और मनोरम है। न यहाँ भाँकिया झनकती हैं—न पायल वजती है और न चुरी खटकती है और न सिसकियाँ सुनाई देती हैं। यह सब अवस्था (morbidity) यहाँ देखने को कही नहीं मिलती। पर ऐन्द्रिय स्थूलता, शारीरिक मांसलता की उष्ण गन्ध न होते हुए भी ऐन्द्रिय प्रभावोत्पादकता कम नहीं है। रीतिवद्ध कवियों की तरह विनोद के प्रसंग, प्रेम झीड़ा का उल्लासपूर्ण चित्रण भी रीतिमुक्त कवियों के काव्य में मिलता है, अन्तर इतना ही है कि प्रथम में स्थूलता है तो दूसरे में मनोत्प्लास।

बैसा रीतिबद्ध कवियों ने नहीं। इसका कारण यह है कि ये एक स्थिति का प्रकट करने की बजाय एक साथ अनेक स्थितियों का वर्णन करते हैं। जिससे काव्य में नाटकीयता आ जाती है। कभी वह अनेकतन स्थिति का वर्णन करते हैं, तो कभी बेतन का। उदाहरण के लिए ब्रजानन्द की निम्न पंक्ति लीजिए—

‘अक भरौं बकि भीकि परौं कबहुक लरौं, छिन ही में मनाळें यहाँ ‘अक भरौं’ में नायिका की अनेकतन वधा की ओर संकेत है तो ‘बकि भीकि परौं’ में प्रिय को न पा सकपका कर भौंक पड़ने की बेतन वधा की ओर संकेत किया गया है।

वियोग अन्य कृशता शारीरिक क्षीणता चिरहृ-साप की असन और पीड़ा का प्रथम तो व्यस्तुकिष्ठपूर्व वर्णन रीतिमुक्त कवियों ने किया ही नहीं है पर जहाँ किया भी है वह सामान्यतः अपनी सीमाओं का उल्लंघन कर उपहासास्पद नहीं हो गया है। ब्रजानन्द ने प्रेमियों की दुर्बलता का भावपूर्ण किन्तु तर्क-संगत ढंग से वर्णन किया है—

उठि न सकत ससकत नैन बान बिजे

हते हूँ वै विषय बिषाद बुर नू बरे।

कहीं-कहीं यदि उद्वात्मक उक्तियाँ आ भी गयी हैं जैसे आत्मन की—

‘असौं सँ कुवाय दिया जाती आनि बारि लै।

अपना

मेहु-भीजी जाती रसना पै उर-आनि लागे

आगे घन आनन्द क्यों पुबनि मसाल हैं।

तो प्रथम तो ये कम हैं दूसरे इनमें भी कहीं न कहीं सहज्यता हृदय की रसात्मकता है। अतः वे रीतिबद्ध कवियों की उद्वात्मक उक्तियों से भिन्न हैं।

रीतिबद्ध कवियों ने संवेचनात्मक के रूप में छूट-पूटी को ही अपनाया या प्रकृति के उपकरण—पवन मेघ आदि उत्कासीन सामन्तीय आचारारण्य में उन्हें उपयुक्त प्रतीत नहीं हुए पर रीतिमुक्त कवियों ने उन्हें पुन अपनाया क्योंकि उनमें कवि की स्वच्छन्द कल्पना को विहार करने का पर्याप्त अवकाश था। अतः ब्रजानन्द की नायिका अपने प्रिय के पास पवन-छूटी भेजती है—

ए वै बीरवीन तैरी लख बीरवीन बीरी

तो सो और कौन भनै ठरलौंही आनि वै।

×

×

×

‘धुरि तिन पायल की हूँ हूँ। लैकु आनि वै।

पवन का मानवीकरण नायिका का बीर्य विधेय प्रियन की अनिश्चितता नायिका का अकेलापन और असहायता—सभी इस पद को यामिक बना देते हैं।

प्रकृति—विशेष

पद्म-वर्णन और बारहमासा के अन्तर्गत प्रकृति का उद्दीपनकारी रूप चित्रित करने की पद्धति पुरातन में अत्यन्त प्राचीन समय से असी आ रही थी। अमिचार्य तथा ओक-साहित्य दोनों में इसका प्रयोग होता था। रीतिकासीन कवियों ने भी अनेक

वियोग की विविध मनोदशाएं

रीतिवद्ध कवियों का प्रेम वर्णन शास्त्रीय पद्धति पर या लक्षण ग्रन्थों के आधार पर हुआ था, अतः उसमें वियोग की सभी शास्त्रीय मनोदशाओं के चित्र थे - इसके विपरीत रीतिमुक्त कवियों के काव्य में वियोग का एक अविच्छिन्न प्रवाह है, वियोग दशाओं का परिपाटी विहित शास्त्रीय निरूपण नहीं। यहाँ अभिलाषा, चिन्ता, स्मृति, गुणकथन, जडता, व्याधि की दशाओं का नपातुला उदाहरण प्रस्तुत नहीं किया गया है। यही कारण है कि पूर्वरंग और मान के चित्र भी इनके काव्य में अत्यन्त स्वल्प हैं। प्रिय की निष्ठुरता के कारण कभी ये लोग उसे उपालम्भ देते हैं—

“हाय दर्ई ! न विसासी सुनै कछु, हे जग वाजति नेह की डौंडी ।

तो कभी अपने भाग्य और चित्तवृत्ति को कोसते हैं, कभी उसकी प्रतीक्षा में पलक पाँवड़े बिछाते हैं, तो कभी अपनी विवशता, अकेलेपन और असहायता पर चार चार आँसू बहाते हैं ।

“मन-भावन प्यारे गोपाल बिना जग जीजतु है पै न जीजतु है ।”

अथवा

फान्ह ! परे बहुतायत में इकलैन की वेदन जानौ कहा तुम ।”

निराशा की चरम स्थिति में प्रेमी अपना दैन्य निवेदन कर प्रिय के हृदय में करुणा उत्पन्न करना चाहता है, अपनी वेदना का ऐसा करुणापूर्ण चित्र प्रस्तुत करता है कि कठोर से कठोर प्रिय भी दयाद्र हो उठे—

कठिन कुदाय आय घिरी ही अनदघन,

रावरी बसाय तो बसाय न उजारिये ।

तो कभी प्रतिज्ञा करता है कि वह अन्ततः साधना के द्वारा प्रिय को रिक्ता ही लेगा। यह प्रतिज्ञा भी निराशा की स्थिति की ही द्योतक है।

जहाँ तक वियोग की शास्त्रीय दशाओं का सम्बन्ध है, जैसा कि पहले कहा जा चुका है, रीतिमुक्त कवियों ने इन सबका चित्रण नहीं किया है। स्मृति और उन्माद का ही विशेष वर्णन मिलता है। उद्वेग, उन्माद, व्याधि, जडता आदि के चमत्कारपूर्ण चित्र नहीं के बराबर हैं। स्मृति दशा के चित्रण में भी रीतिमुक्त कवि रीतिवद्ध कवियों से भिन्न हैं। जहाँ रीतिवद्ध कवियों की दृष्टि प्रायः बाह्योन्मुख थी और प्रिय की सुन्दर आँखों पर, उसके तीक्ष्ण कटाक्ष या रसभरी चितवन पर रहती थी, वहाँ रीतिमुक्त कवियों ने अपनी कविता में उन स्थानों को पृष्ठभूमि में रखा है जिनके साथ प्रिय की स्मृति लिपटी हुई है। करील कुज और यमुना तट उनकी सोई हुई स्मृतियों को जगा देते हैं, पहले के सुख की तुलना वर्तमान दुःख से करने को बाध्य करते हैं।

‘वही जमुना पर हेली, वह पानी बहियौ’ में पूर्वं स्मृतियों की कितनी विषाद-पूर्ण व्यञ्जना है। इन कवियों की विरहिणी नायिकाएँ प्रिय के भोग-व्यापारों का स्मरण नहीं करतीं।

उन्माद की दशा का जैसा मूर्त रूप रीतिमुक्त कवियों ने चित्रित किया है,

की धीर इनके उन्मुख होने का कारण यह था कि व्यक्तिगत जीवन में इन्हें प्रेम-श्रेय में निरुत्साह हुई थी धीर उसी की प्रतिनिधिता स्वल्प वे भगवान् की भक्ति में प्रवृत्त हुए थे। उनकी रचनाएं भक्त कवियों की सी नहीं हैं। जनानन्द भक्ति-सम्प्रदाय में वीरित होने पर भी 'सुजान' का नाम नहीं भूल सके। श्रीकृष्ण को 'सुजान नाम जानराम' धादि कहकर उनकी प्रेममयी गाथा गाते रहे। यह इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि हृदय की टीस अन्त तक बनी रही। उस इतना कहा जा सकता है कि कृष्णजीसा इन कवियों की आत्माभिव्यक्ति के लिए सामग्री बन गई। इन कवियों ने शायद ही कभी हृदय के योग धीर पूर्ण तस्मीनता के भाव से भक्ति की रचनाएं लिखी हों। अन्त-कवियों से एक अन्य विशेषता इन कवियों में यह दिखाई देती है कि वहाँ कृष्ण-भक्त कवियों की भक्त-भावना एकनिष्ठ धीर अमन्य तथा साम्प्रदायिक की वहाँ इन स्वच्छन्दधार के कवियों की दृष्टि उदार थी अतः उन्होंने अन्य वैसी-वैवर्थाओं की भी प्रार्थना की। आचार्य विरचनाय मिय ने एक धीर तर्क भी प्रस्तुत किया है—सूरदास या अन्य भक्त कवि जैसे पक्ष के अन्त में 'सूर के प्रभु' 'सूर के स्वामी' 'परमानन्द के प्रभु' 'जीत के स्वामी' धादि पञ्चावली का प्रयोग करते हैं, वैसे स्वच्छन्दधार के कवि नहीं। इनकी उत्तियों में तथा शृंगार कवियों—मतिराम पद्माकर, देव धादि—की उत्तियों में विशेष अन्तर नहीं है। अतः वे कवि कुछ भक्त कवि नहीं हैं, धीर इनकी अतिपरक रचनाएं भक्ति-काव्य न होकर भक्ति परक काव्य के ही अन्तर्गत आयेंगी। धीर की दृष्टि से भी इनकी रचनाएं भक्ति कवियों की रचना से भिन्न हैं। कृष्ण भक्त कवियों ने पीत या पक्ष धीर में काव्य लिखा है जबकि इन्होंने कवित्त-सम्बन्ध धीर में या बीच बीच में बोहा सोरठा अन्य धादि में। अतः मनोवृत्ति अलगवता धीर समी दृष्टि से वे कवि राधा-कृष्ण सम्बन्धी कविता लिखते हुए भी भक्त कवि नहीं कहे जा सकते क्योंकि धाये के सुकवि रीति है 'ही कविताई नतु राधिका कम्हाई धुमिरन की बहानो है' लिख देने से ही कोई भक्त नहीं बन जाता है।

कलापक्ष—ऊपर के विवरण से स्पष्ट हो जाता है कि ऐतिमुक्त कवियों का ध्यान कला की शास्त्र सकार पर इतना नहीं था जितना वाच पक्ष पर। उन्होंने ऐति-बद्ध काव्य-परम्परा का स्पष्ट विरोध किया। ठाकुर के निम्न शब्द इसका प्रमाण हैं। "लोनों ने कवित्व करना केवल खेल समझ है। धादों के लिए मीन मृग खनन कमल धादि आत्मोक्तिवित्त उपमान पढ़कर, अथ धीर प्रताप की कुछ कहानियाँ सीख कर, कल्पवृक्ष कामधेनु, चितामणि धादि कुछ कवि-प्रतिश्रियों को जानकर, मेव धीर कुबेर धादि पहाड़ों की यात्राकर इन्होंने कवि का नामाचारण कर दिया है। फिर तो ये कविनामचारी महापुरुष अपनी कविताओं को मिट्टी के डेले की भाँति सभापों में केंककर लहुरी को कष्ट देते हैं।

जनानन्द ने अपना कला संबंधी मत व्यक्त करते हुए लिखा 'श्रौय है मायि कवित्त बनावत मोहि ती मेरे कवित्त बनावत' अर्थात् अन्य कवि परिश्रम धीर अन्नात से कविता लिखते हैं पर मेरे कवित्तों को ही स्वयं मेरी भावना ने बनाया है। यही बात अन्य ऐतिमुक्त कवियों के विषय में भी कही जा सकती है। उनकी कविता ये

परम्परा को अपनाया। इनकी कविता में भी यदि शीतल समीर चलता है तो विरहीजनों को जनाने के लिए, पुष्प खिलते हैं तो किसी नायिका के केशपाश को मजाने के लिए और कोयल बोलती है तो नायिका को प्रियतम का स्मरण दिलाने के लिये। छ ऋतुओं में पावस और वसन्त तो सर्वाधिक उद्दीपक होती हैं। काव्य-परम्परा तथा कामशास्त्रीय परम्परा दोनों में इन ऋतुओं को परम उद्दीपनकारी माना गया है। रीतिकाल के रीतिवद्ध कवियों के समान ही रीतिमुक्त कवियों ने भी इन दोनों ऋतुओं को इसी रूप में ग्रहण किया फिर भी भावानुभूति की सघनता रीतिमुक्त कविता में जितनी प्राप्त होती है उतनी रीतिवद्ध काव्य में नहीं। दोनों कवि इन ऋतुओं में कोकिल और चातक को अपनी वाणी द्वारा विरहहिणियों का विरह उद्दीप्त करते दिखाते हैं पर अन्तःकरण की जो व्याकुलता घनानन्द और द्विजदेव के वर्णनों में मिलती है वह उद्माकर या देव में भी नहीं। घनानन्द के निम्न पद में हृदय का भावावेग इतनी तीव्रता में व्यक्त हुआ है कि वह स्वाभाविक प्रतीत होता है और विरहानुभूति को तीव्र बनाता है।

कारी फूर कोकिला ! कहाँ को बँर काढति री,
कूकि कूकि अब ही करेजो फिन कोरि लं ।

पंड परं पापी ये कलापी निसि द्यौस ज्यो ही,

चातक घातक त्यो ही तू कान फोरि लं ॥

रीतिमुक्त धारा के कुछ कवि ऐसे भी हुए हैं जैसे गुमान मिश्र जिनकी कविता में प्रकृति उद्दीपन के बन्धन से मुक्त है। कालिदास, भवभूति आदि सस्कृत कवियों की तरह ये प्रकृति का खुला दर्शन करते हैं। स्वयं प्रकृति के मुक्त प्राण—बुन्देलखंड—में रहने के कारण यह स्वाभाविक ही था। द्विजदेव की तरह बोधा ने भी 'विरह वारीश' में प्रकृति का वर्णन व स्वच्छन्द वृत्ति से किया है।

स्वच्छन्द दृष्टि ने इन कवियों का ध्यान देश के सांस्कृतिक पर्वों, त्यौहारों आदि की ओर भी आकृष्ट किया। होली का प्रेमपूर्ण चित्रण करने में पद्माकर ने पूर्ण सहृदयता से काम लिया था, पर अधिकांश रीतिवद्ध कवियों ने उस प्रसंग में गुलाल की गर्द और केशर की कीच का ही वर्णन किया था। घनानन्द ने अपने होली वर्णन में नायिका की शोभा और उसकी भाव-भंगिमा को अच्छी तरह उभारकर प्रस्तुत किया। हावों की सुन्दर योजना द्वारा वह नायिका के हृदयस्थ भावों को अत्यन्त प्रभावशाली रूप में प्रस्तुत कर सके हैं और नाटकीयता के पुट ने तो उसे और भी सजीव बना दिया है। ठाकुर ने अपनी रचनाओं में बुन्देलखंड के आनन्दोल्लासमय जीवन का जो चित्र उपस्थित किया है, उससे देश के सांस्कृतिक वैभव का परिचय सहज ही हो जाता है। अरवती, गनगौर, वट सावित्री होली आदि के भावपूर्ण-उल्लासपूर्ण चित्र खींचकर ठाकुर ने उसे प्रदेश की सस्कृति की भाँकी प्रस्तुत की जो रीतिवद्ध कवियों में नहीं मिलती और जिसे बाद में भी केवल वृन्दावनलाल वर्मा ने अपने उपन्यासों में प्राणवान बनाकर अमर किया।

भक्ति-काव्य—आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने रीतिवद्ध कवियों को शुद्ध भक्त न मानकर प्रेमीभग के कवि माना है, जो ठीक है। उनका कथन है कि कृष्णभक्ति

हिन्दी के ऐतिहासिक आचार्य और उनकी देन

१ आचार्यत्व का अर्थ

संस्कृत आचार्य को समान और इनके वर्ग

१ संस्कृत काव्यशास्त्र से हिन्दी ऐतिहासिक साहित्य ग्रंथों का भेद

४ ऐतिहासिक ऐतिहासिक के बार को—

(क) सर्वोच्च निष्पत्ति (ख) उच्च निष्पत्ति (ग) अर्थकार निष्पत्ति (घ) निष्पत्ति

१ ऐतिहासिकों की सीमाएँ

१ ऐतिहासिकों की शक्ति

३ आचार्यत्व

आचार्यत्व और काव्यत्व दो भिन्न गुण हैं दोनों का किया क्षेत्र भी अलग अलग है। एक का सम्पूर्ण प्रमाणित मन्त्रित्व है ही और दूसरे का विशेषता गुण है। आचार्यत्व के लिए उन्हें व्यक्ति लक्षण मण्डन करने की रीति विवेचन समता सिद्धांत प्रतिपादित करने की तीव्र बुद्धि चाहिए का आवश्यकता है। काव्यत्व के लिए भाव कला कोमलता सरसता की अपेक्षा होती है। इस प्रकार दोनों का मार्ग भिन्न है कार्यक्षेत्र भिन्न है और उसके लिए भी आवश्यक गुण भिन्न हैं।

संस्कृत साहित्य में कवि और आचार्य दो भिन्न व्यक्तियों के व्यक्ति रहे थे। संस्कृत में ऐतिहासिकों के प्रणेता स्वयं कवि नहीं थे वे केवल आचार्य के ब्रिजका कार्य कविता करना न था। वे सिद्धांतों का लक्षण-मण्डन कर किसी सुनिश्चित सिद्धांत का प्रतिपादन करते थे। भरत नामन चरित अभिनवभूषण कुम्भक मम्मट आदि सभी आचार्य थे। इन्होंने सूत्र कारिका श्रुति आदि के द्वारा वैज्ञानिक विवेचन किया है। इसी राजेश्वर आदि कुछ ऐसे भी व्यक्ति थे जो आचार्य और कवि दोनों थे किन्तु इन्होंने कभी भी इन दोनों रूपों को एक नहीं किया अलग-अलग ही रखा जिसके फल स्वरूप न तो उनकी कविता ही सुन्दर अलंकार-बोझिल और अनूठी शक्ति मात्र बन कर रह गई और न उनका सिद्धांत-प्रतिपादन ही विस्तृत तथा स्पष्ट हो पाया। प्राये जगह इस परम्परा का निर्वाह नहीं हो पाया। आनुवंशिक और पण्डितराज जगन्नाथ के समय में काव्यत्व और आचार्यत्व का एकीकरण होने लगा। जगन्नाथ ने सिद्धांतों का विवेचन गद्य में किया और उदाहरण स्वरूप को यह रहे थे स्वरचित थे। इनके बाद उन विद्वानों की तीसरी चार आदि जिन्होंने लक्षण और उदाहरण एक ही रूप में रखा और गद्य का बहिष्कार कर दिया इसीके ऐतिहासिक आचार्यों को बपीठी

अनुभूत्यात्मक चेतना अधिक है, कला की साज सँवार कम। इन्होंने भी अलंकार, कवित्त और कवि रूढ़ियों को अपनाया है जैसे नेत्र व्यापार सम्बन्धी उक्तियों में, पर उनका प्राधान्य नहीं है, उनके बोझ से कविता भाराक्रांत नहीं हुई है। इनकी एक अन्य विशेषता काव्यगत शैली सबधी है। न तो कृष्ण भक्त कवियों ने और न रीतिबद्ध कवियों ने ही प्रबन्ध-काव्य रचना की ओर ध्यान दिया था। स्वच्छन्दधारा के कवियों ने सूफी कवियों की तरह प्रेम-प्रबन्ध लिखे। आलम का 'माधवानलकाम-कदला', सुदामाचरित्र और 'श्याममनेही', बोधा का 'विरह-वारीश' स्वच्छन्दधारा के कवियों में प्रबन्ध की प्रवृत्ति के स्फुरण का सकेत करते हैं।

भाषा के क्षेत्र में भी स्वच्छन्द कवियों की देन कम नहीं। रीतिबद्ध कवियों की वृत्ति भाषा के परिष्कृत और प्राजल रूप पर नहीं थी। शब्दों का अगभग उन्होंने ब्रहुत किया है, उन्होंने प्राकृत, अपभ्रंश के शब्द प्रयुक्त किए, शब्द-रूप की एकता की अवहेलना की, पश्चिमी ब्रज और पूर्वी अवधी की पदावली का तालमेल किया और इस सबने मिलकर उनकी भाषा को विकृत कर दिया। स्वच्छन्द धारा के कवियों ने यह अपराध नहीं किया। इन्होंने न शब्दों का अगभग किया, न प्रयोगों को विकृत किया। कुछ कवियों ने जैसे रसखान और घनानंद ने तो ब्रजभाषा का ऐसा स्वच्छ रूप प्रस्तुत किया कि उससे आगे के कवि भी कुछ सीख सकें।

यह सच है कि रीतिमुक्त धारा के सभी कवि समान महत्त्व के नहीं हैं—कोई अधिक भावुक और वेदना-विह्वल है, तो कोई अधिक सयमी और धीर। कोई शुद्ध रीतिमुक्त है, तो कोई रीतिबद्ध और कोई रीतिमुक्त काव्य की सीमारेखा पर खड़ा है। पर सब एक पथ के पथिक हैं—सभी रीतिबद्ध कवियों से एक ओर और शुद्ध-भक्त कवियों से दूसरी ओर भिन्न हैं। उनकी महानता उनकी सहज पीड़ाभिव्यक्ति में है, भावुकता, तन्मयता तथा अनुभूति की गहनता में है।

हिन्दी के रीतिकालीन आचार्य और उनकी देन

१ आचार्यत्व का अर्थ

संस्कृत आचार्यों की परम्परा और उनके वर्ग

२ संस्कृत साहित्य से हिन्दी रीतिकालीन आचार्य ग्रंथों का विकास

४ रीतिकालीन रीतिशास्त्र के चार वर्ग—

(क) सदाग निकम्पक (ख) रस निकम्पक (ग) अर्थकार निकम्पक (घ) विज्ञान निकम्पक

१ रीति आचार्यों की सीमाएँ

२ रीति आचार्यों की लक्षित

३ अर्थकार

आचार्यत्व और काव्यत्व दो भिन्न गुण हैं दोनों का क्रिया क्षेत्र भी अलग-अलग है। एक का सम्बन्ध प्रमाणित अस्तित्व से है और दूसरे का विद्येयता गूढ़ से। आचार्यत्व के लिए तर्क उचित आशय मण्डन करने की रीति विवेचन समता सिद्धांत प्रतिपादन करने की तीव्रता बुद्धि भाषा का आवश्यकता है। काव्यत्व के लिए भाव कला कोमलता सरसता की अपेक्षा होती है। इस प्रकार दोनों का मार्ग भिन्न है कार्यक्षेत्र भिन्न है और उसके लिए भी आवश्यक गुण भिन्न हैं।

संस्कृत साहित्य में कवि और आचार्य दो भिन्न व्यक्तियों के व्यक्ति रहे थे। संस्कृत में रीति ग्रन्थों के प्रणेता स्वयं कवि नहीं थे वे केवल आचार्य थे जिनका कार्य कविता करना न था। वे सिद्धांतों का आशय-मण्डन कर किसी सुनिश्चित सिद्धांत का प्रतिपादन करते थे। भरत नाम्न ब्रह्म अभिनवगुप्त कुल्लुक मम्मट आदि सभी आचार्य थे। इन्होंने गुण कारिका वृत्ति आदि के द्वारा वैज्ञानिक विवेचन किया है। इसी राजसेनार आदि कुछ ऐसे भी व्यक्ति थे जो आचार्य और कवि दोनों थे किन्तु इन्होंने कभी भी इन दोनों कर्षों को एक नहीं किया अलग-अलग ही रखा जिसके फल स्वरूप न तो उनकी कविता ही शुष्क असेकार-बोझिल और अनूठी उक्ति मात्र बन कर रह गई और न उनका सिद्धांत-प्रतिपादन ही निस्तुत तथा अस्पष्ट हो पाया। प्रायः बसकर इस परम्परा का निर्वाह नहीं हो पाया। भागुराज और पण्डितराज जगन्नाथ के समय में काव्यत्व और आचार्यत्व का एकीकरण होने लगा। जगन्नाथ ने सिद्धांतों का विवेचन मध्य में किया और उदाहरण स्वरूप को पद रचे थे स्वरचित थे। इनके बाद उन विद्वानों की तीव्रता बारा आई जिन्होंने लक्षण और उदाहरण एक ही छंद में रखा और गद्य का बहुष्कार कर दिया हिन्दी के रीतिकालीन आचार्यों ने कभी

के रूप में यही अंतिम धारा मिली थी। ईसा की १७वीं शताब्दी का मध्य भाग आते-आते संस्कृत काव्यशास्त्र की वह पुष्ट परम्परा जो लगभग दो सहस्र वर्षों तक काव्य, नाटक, कविशिक्षा सम्बन्धी सिद्धांतों का अव्याहत गति से सर्जन, विवेचन एवं सकलन करती रही थी अब क्षीण होने लगी और हिंदी के आचार्यों ने उसी को अपनाया। संस्कृत के अंतिम प्रकाण्ड आचार्य जगन्नाथ हिंदी के प्रथम प्रतिनिधि आचार्य चिंतामणि के समकालीन थे।

संस्कृत काव्यशास्त्र से हिंदी रीतिकालीन लक्षण ग्रन्थों का भेद

जैसा हम संकेत कर चुके हैं, रीतिकाल को संस्कृत काव्य-शास्त्र की क्षीण हुई धारा ही वर्षों में मिली थी। अतः यह आचार्य संस्कृत काव्य-शास्त्र का अनुकरण करते हुए भी उसको ज्यों का त्यों नहीं अपना पाये। संस्कृत काव्य-शास्त्र की तीन धाराएँ थी—काव्यविधान, नाट्यविधान तथा कविशिक्षा। पर हिंदी रीतिकालीन रीति ग्रन्थों में अधिकतर काव्यविधान को ही स्थान मिला, नाट्यविधान और कवि शिक्षा के क्षेत्र में केवल एक-एक ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं—नाट्यविधान सबंधी नारायणकृत, 'नारायणदीपिका' और कवि शिक्षा सबंधी केशव प्रणीत 'कविप्रिया'।

आचार्यत्व के लिए जिस सूक्ष्म विवेचनात्मक और निर्णयात्मक शक्ति की आवश्यकता होती है, उसका विकास हिंदी में नहीं हो पाया था। परिणामतः काव्य के विभिन्न अंगों का विस्तृत और गम्भीर विवेचन, तर्कों द्वारा खण्डन-मण्डन, सिद्धांतों का निरूपण आदि कुछ भी नहीं हो पाया था। काव्यांगों के स्वतंत्र विवेचन के अभाव में किसी वाद की स्थापना होना सम्भव न था। संस्कृत का काव्यशास्त्र समय-समय पर रसवाद, अलंकारवाद, ध्वनिवाद तथा वक्रोक्तिवाद का समर्थन और खण्डन-मण्डन करता रहा था। भरत ने दूसरी तीसरी शताब्दी में रसवाद की प्रतिष्ठा की थी, भामह और दंडी ने ६ठी-७वीं शताब्दी में अलंकार को काव्य का सर्वस्व माना था, वामन ने रीति को अलंकार और रस से प्रधान माना। आनंदवर्धन ने 'वनि' सिद्धांत का प्रतिष्ठापन कर काव्यशास्त्र को एक नई दिशा दी थी। कुतक ने वक्रोक्ति की स्थापना की थी (१०वीं ११वीं शताब्दी)। १७वीं शताब्दी तक इन वादों में परस्पर संघर्ष भी होता रहा था पर हिंदी के रीतिकालीन आचार्य इन वादों के पचड़े में नहीं पड़े। उनमें से अधिकांश ने नायक-नायिका भेद पर ग्रन्थ लिखे या कुछ ने अलंकार पर। नायक-नायिका भेद के लिए वे भानुमिश्र के ऋणी हैं, तो अलंकारों के लिए अण्णय दीक्षित के। ये दोनों संस्कृत आचार्य भी किसी वाद से सम्बद्ध न थे, अतः इनके हिंदी अनुकर्ता भी वादों के झमेले में नहीं पड़े। फिर ये लोग इन वादों से पूर्णतया अवगत भी न थे। अतः उनके लिए पाँचों वादों में से किसी एक को चुनने का प्रश्न ही नहीं था। उन्होंने तो मम्मट या विश्वनाथ के संस्कृत लक्षण ग्रन्थों का अनुकरण-मात्र किया है, उनका आधार लेकर अपने ग्रन्थों का निर्माण किया है। हिंदी आचार्यों में से यदि किसी ने जैसे देव ने दंडी के ग्रन्थ का आधार लिया, तो इसका यह अभिप्राय नहीं कि वह अलंकारवादी थे। इसी प्रकार मम्मट के अनुकर्ता को ध्वनिवादी या विश्वनाथ के अनुकर्ता को रसवादी कहना ठीक न होगा। सारांश यह है कि हिन्दी के रीतिकालीन आचार्य न तो सभी वादों से परिचित थे, न उनके स्वरूप का गम्भीर विश्लेषण और विवेचन करने में समर्थ थे, न उन्होंने पाँचों वादों का खण्डन-

मण्डनकर किसी एक बात को सर्वोत्कृष्ट समझकर अपनाया और उसका समर्थन किया।

संस्कृत काव्यशास्त्री विद्यामथ उनका अध्ययन विस्तारपूर्वक और व्यापक था। उनकी विवेचन दक्षिण बड़ी सीढ़ण थी। अतः पर्याप्त अध्ययन के उपरांत भीर-धीर विवेक द्वारा वे पहले सिद्धांत निरूपण करते थे और तदुपरांत उदाहरणों के लिए पूर्व वर्ती काव्य का अनुशीलन करते थे और उसी में से छोट-छोटकर उद्धरण लेते थे। हिंदी के रीति आचार्यों का न तो अध्ययन ही व्यापक था न विवेचन दक्षिण ही प्रीति। उनका सत्य भी हिंदी साहित्य सम्बन्धी काव्यशास्त्र का निर्माण करना नहीं था। यदि यह उद्देश्य होता तो वे उदाहरणों के रूप में अपनी बलिता प्रस्तुत न कर यदि काल तथा भक्तिराम के विपुल साहित्य के उद्धरण लेते। उनका ऐसा न करना इस बात का प्रमाण है कि वे केवल संस्कृत के काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों का उद्धरण प्रस्तुत करना चाहते थे स्वतन्त्र काव्य-शास्त्रीय प्रयोगों का निर्माण करना नहीं।

संस्कृत काव्य शास्त्र तथा हिंदी के रीतिकालीन काव्यशास्त्र में यह भी एक भेद है कि वहाँ संस्कृत के काव्य-शास्त्रीय सिद्धांत धीरे धीरे विकसित और सज्जित-मज्जित होते रहे उनका विकास लगभग २०० वर्ष तक बराबर होता रहा वहीं हिंदी के शास्त्रीय प्रयोगों में सिद्धांतों का नैतिक विकास परिपक्व नहीं होता। चित्ता मणि और उनके को सी बर्ष बाद होने वाले प्रतापसाहि दोनों के मूलभूत सिद्धांतों में कोई भेद नहीं है। प्रथम तो हिंदी के आचार्य अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के प्रयोगों का समीक्षण करते ही नहीं थे सीधे संस्कृत ग्रन्थों को आधार बनाते थे और यदि कोई अपने पूर्ववर्ती आचार्यों का अध्ययन अनुशीलन करता भी था तो संस्कृत प्रयोगों का आधार ग्रहण करने से बचने के लिए, न कि पूर्ववर्ती हिंदी आचार्यों के सिद्धांतों का समीक्षण परीक्षण पोषण समीक्षण विवेचन परिवर्धन के उद्देश्य से। पर कुछ समय बाद ही हुए है। जैसे मिश्राजी ने 'पुरु' का विवेचन हिंदी को ही ध्यान में रख कर किया। दोष प्रकरण के उदाहरणों में हिंदी का आलोचन करते रहे। जैसे ने ऐसी नायिका या कूटी का उल्लेख किया जो हिंदी काव्य में ही मिलती है। पर ऐसे आचार्य एक ही हैं और उनके द्वारा प्रस्तुत नहीं सामग्री भी अत्यंत स्वल्प है। अतः कुछ मिलाकर यही कहना पड़ता है कि हिंदी के रीतिकालीन आचार्यों का उद्देश्य संस्कृत काव्य शास्त्र का अनुवाद करना मात्र था हिंदी संबंधी नवीन काव्यशास्त्र का निर्माण करना नहीं।

संस्कृत के काव्यशास्त्री विद्यामथजी आचार्य थे। उन पर बरबारी बात बरज का विरोधा प्रभाव न था। न तो उनका उद्देश्य अनुशीलन अथवा पूर्ण उत्थानों द्वारा बरबारियों की बाहुबली मूढता का धोर न शृंगार और मिलापपूर्ण चित्रों द्वारा राजाओं को उद्दिष्ट कर उन्हें प्रसन्न करना और पुरस्कार पाना। उनमें से प्रत्येक तो कवि भी नहीं थे। जिन्होंने जैसे बड़ी जयदेव और जयभारत ने आश्रयदाताओं का स्तुतिगान किया वे भी शृंगार रस के जबकि पिसाने के उद्देश्य से काव्य नहीं लिखते थे। इतर हिंदी के रीति आचार्यों में से लगभग सभी बरबारी और राक्षसीय कवि थे। उनका उद्देश्य शृंगार और स्तुतिपरक उदाहरणों का निर्माण करना था ताकि वे राजा से पुरस्कार या सर्वे अपने आश्रयदाताओं से पुष्प आभूषण या सर्वे। इन लोगों का दूसरा उद्देश्य सुकुमार कुटिल राजाओं राजकुमार तथा पारिवर्तकों को सरल

शैली में काव्य-शास्त्र की शिक्षा भी देना था। अतः वे एक ओर कवि-कर्म करते थे और दूसरी ओर शिक्षक का कर्तव्य पालते थे। कवि के नाते शृंगार रस की कविता या स्तुतिपरक पद्य लिखते थे, तो शिक्षक के नाते काव्य के विभिन्न अंगों का परम्परागत शास्त्रीय विवेचन प्रस्तुत करते थे। परिणाम यह हुआ कि इन्होंने उन्हीं काव्यांगों का निरूपण अधिकता से किया, जिनके निरूपण में उन्हें सरस उदाहरण देने के लिए पर्याप्त अवकाश मिल सकता था। नायक-नायिका भेद सबधी ग्रंथों की विपुलता इसका प्रमाण है। इस सामान्य प्रवृत्ति के कुछ अपवाद भी हैं। भूपण ने शृंगार की मादक धारा प्रवाहित न कर वीर रस की उच्छल तरंगें प्रवाहित कीं। पर ये अपवाद भी बहुत कम हैं।

विषय विस्तार तथा विवेचन की गम्भीरता के इस भेद का कारण यह भी है कि जहाँ संस्कृत काव्य-शास्त्र का निरूपण करने वाले तीन प्रकार के विद्वान् थे—मूल आचार्य जैसे भरत, मम्मट, टीकाकार जैसे उद्भट, लोल्लट, गुकुल, भट्टनायक आदि और सग्रहकर्ता जैसे रुद्रट, अग्निपुराणकार, विश्वनाथ आदि वहाँ हिन्दी में केवल संस्कृत काव्य-शास्त्र का उलथा करने वाले, जिन्होंने मम्मट, दंडी और विश्वनाथ का अनुकरण मात्र किया। संस्कृत में टीकाकारों के गम्भीर, प्रौढ़ और तर्क सम्मत विवेचन ने काव्य शास्त्रीय समस्याओं को सुलझाने में महत्वपूर्ण योग दिया था। इस प्रकार के टीकाकार हिन्दी में हुए ही नहीं। अतः हिन्दी के रीतिकाल में काव्य-शास्त्र का सम्यक् विकास नहीं हो पाया।

संस्कृत के आचार्यों ने विषय प्रतिपादन के लिए तीन शैलियाँ अपनायी थी—(क) पद्यात्मक शैली—जैसे भरत, भामह, दण्डी, उद्भट आदि ने, (ख) सूत्रवृत्ति शैली—जैसे वामन और ख्यक के शास्त्रीय सिद्धांत सूत्रबद्ध हैं और सूत्रों की वृत्ति गद्यात्मक है, (ग) कारिकावृत्ति शैली—जैसे आनन्दवर्धन, कुन्तक, मम्मट, विश्वनाथ आदि की। इन्होंने अपने प्रमुख सिद्धांत कारिकाबद्ध किये। उन के उदाहरण पद्यात्मक हैं पर व्याख्यात्मक विवेचना गद्यबद्ध वृत्ति में है। इसके विपरीत हिन्दी आचार्यों ने केवल पद्यात्मक शैली को अपनाया। शास्त्रीय विवेचन के लिए ये लोग दोहा और सोरठा जैसे छोटे छंदों का प्रयोग करते थे और उदाहरण के लिए बड़े छंदों—कवित्त, सवैया आदि का। सूत्रवृत्ति शैली में लिखा गया हिन्दी का कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं। कारिकावृत्ति शैली में, चिन्तामणी कुलपति, प्रतापसाहि आदि ने ग्रन्थ लिखे तो सही, परन्तु इनका गद्य भाग बहुत कम है। दूसरे यह गद्य न तो परिष्कृत और पुष्ट है और न इसमें गम्भीर विवेचन ही है।

जहाँ तक विषय सामग्री के निरूपण का प्रश्न है हिन्दी रीति-आचार्यों ने या तो संस्कृत ग्रन्थों का अनुवाद प्रस्तुत किया है, या उसका भाव लेकर उसे अपनी सरल शब्दावली में ढाल दिया है। इन्होंने केवल उन्हीं विषयों को चुना है जो सरल हैं, दुरुह तथा जटिल शास्त्रीय समस्याओं को या तो छुआ तक नहीं है और या उनके निरूपण में असफल रहे हैं। उदाहरण के लिए काव्य-लक्षण का प्रसंग हमें केवल कुलपति तथा प्रतापसाहि में मिलता है, पर वहाँ भी वह एकांगी, अपूर्ण और भ्रामक ही है, पाठक उसके विषय को समझने की वजाय और उलझन में पड़ जाता है। सारांश यह है कि सम्पूर्ण रीतिकाल में एक भी ऐसा ग्रन्थ नहीं है जो काव्यप्रकाश या

‘साहित्यदर्पण’ की टक्कर का हो। इसके नायक-नायिका भेद प्रकरण भी विद्यास तो हैं पर शास्त्रीय पक्ष उनका भी पुर्वस है। सारांश यह है कि संस्कृत काव्य-शास्त्र की तुलना में हिन्दी रीतिकालीन काव्यशास्त्र बर्ण्य-विषय की दृष्टि से लगभग समान होता हुआ भी विषय की व्यापकता शास्त्रीय विवेचन और प्रतिपादन षैली की दृष्टि से शिथिल है और इस शिथिलता का प्रचाल कारण है उक्त वय की भिन्नता।

रीतिकालीन रीतिसास्त्र के चार बर्ण्य—रीतिकाल के श्री सी बर्णों में (१०-११) अनेक रीतिग्रन्थों का प्रणयन हुआ। विषय के आधार पर इन्हें चार बर्णों में विभक्त कर सकते हैं—रस विषयक ग्रन्थ अलंकार विषयक ग्रन्थ विंगत विषयक ग्रन्थ तथा सर्वांग निरूपण ग्रन्थ। इनमें अन्तिम वर्ग के ग्रन्थ ही सर्वाधिक प्रौढ़ हैं। अतः सबसे पहले हम उन्हीं का विवेचन प्रस्तुत करते हैं।

सर्वांग निरूपक आचार्य तथा उनके ग्रन्थ—इन आचार्यों की दृष्टि उदाहरण निर्माण पर कम रही क्योंकि इन्होंने काव्य के सभी धर्मों का निरूपण किया केवल रस नायिका भेद तथा अलंकारों का निरूपण ही नहीं किया बिनके निरूपण में सरस उदाहरण निर्माण के लिए पर्याप्त प्रयत्न रहता है। इन्होंने केवल सुगम काव्यों का ही ध्यान नहीं किया कठिन या बुराई धर्मों का भी विवेचन करने का प्रयत्न किया। ये आचार्य ही कवि शिक्षक पर के अधिकारी हैं क्योंकि काव्य-शास्त्र सम्बन्धी विभिन्न सामग्री का जितना पूर्ण और प्रौढ़ ज्ञान इन्हें था उतना ग्रन्थ एकांग निरूपक आचार्यों को नहीं। इन्होंने आचार्य-कर्म धर्मात् काव्यशास्त्र के विवेचन और विस्तेषण काम को अधिक मनोनिवेश के साथ अपनाया परिपक्व ज्ञान और प्रसीम बर्ण के साथ सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया। इनका ध्यान सत्य काव्य की ओर कम था लक्षण काव्य सिखाने में ही इनकी शक्ति लगी थी। इनका अध्ययन और विद्या-भ्यसन भी इन्हें आचार्य बनाने में सहायक सिद्ध हुआ। इसी विवेपता के कारण केवल और चित्तामणि को हम सर्वांग निरूपक आचार्य मानते हैं तथा आचार्यत्व की दृष्टि से उन्हें मतिराम भूषण आदि से अछ मानते हैं। केवल और चित्तामणि के अतिरिक्त सर्वांग निरूपक आचार्यों में कुलपति बैम भिलारीबास प्रतापसाहि आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। इन आचार्यों ने रस अलंकार नायिकाभेद काव्यरस अन्ध आदि सभी विषयों पर अपने विचार प्रकट किए जैसे केवल ने ‘रसिक प्रिया में नायिका भेद का कवि प्रिया’ में बीपी कवि शिक्षा तथा अलंकारों का तथा अन्धमाना में ग्रन्थों का निरूपण किया।

रस निरूपक आचार्य—जैसा कि प्रारम्भ में कहा जा चुका है रीतिकाल में सबसे अधिक ग्रन्थ रस और नायिका भेद पर लिखे गये। कहने को तो इनमें सभी रसों का निरूपण किया होता था पर वस्तुतः प्रचालता रखरान गृहार की ही होती थी अन्य रसों का वर्णन सधाय में होता था। गृहार वर्णन करते बाने ग्रन्थों में भी मुख्य विषय नायक-नायिका भेद होता था। इसके अतिरिक्त नायिका भेद पर स्वतन्त्र ग्रन्थ भी लिखे गए। इस प्रकार रस निरूपक ग्रन्थों का सर्वप्रमुख विषय नायक-नायिका भेद रहा। इन दोनों के प्रयोग में संस्कृत ग्रन्थों ने ही आधार बनाया गया क्योंकि यह परम्परा स्वयं सीधे संस्कृत से ली गई थी। रस का काव्य-सिद्धान्त

शैली में काव्य-शास्त्र की शिक्षा भी देना था। अतः वे एक ओर कवि-कर्म करते थे और दूसरी ओर शिक्षक का कर्तव्य पालते थे। कवि के नाते शृंगार रस की कविता या स्तुतिपरक पद्य लिखते थे, तो शिक्षक के नाते काव्य के विभिन्न अंगों का परम्परागत शास्त्रीय विवेचन प्रस्तुत करते थे। परिणाम यह हुआ कि इन्होंने उन्हीं काव्यांगों का निरूपण अधिकता से किया, जिनके निरूपण में उन्हें सरस उदाहरण देने के लिए पर्याप्त अवकाश मिल सकता था। नायक-नायिका भेद सबधी ग्रंथों की विपुलता इसका प्रमाण है। इस सामान्य प्रवृत्ति के कुछ अपवाद भी हैं। भूषण ने शृंगार की मादक धारा प्रवाहित न कर वीर रस की उच्छल तरंगें प्रवाहित कीं। पर ये अपवाद भी बहुत कम हैं।

विषय विस्तार तथा विवेचन की गम्भीरता के इस भेद का कारण यह भी है कि जहाँ संस्कृत काव्य-शास्त्र का निरूपण करने वाले तीन प्रकार के विद्वान् थे—मूल आचार्य जैसे भरत, मम्मट, टीकाकार जैसे उद्भट, लोल्लट, शकुन्त, भट्टनायक आदि और सग्रहकर्ता जैसे रुद्रट, अग्निपुराणकार, विश्वनाथ आदि वहाँ हिन्दी में केवल संस्कृत काव्य-शास्त्र का उलथा करने वाले, जिन्होंने मम्मट, दधी और विश्वनाथ का अनुकरण मात्र किया। संस्कृत में टीकाकारों के गम्भीर, प्रौढ़ और तर्क सम्मत विवेचन ने काव्य शास्त्रीय समस्याओं को सुलझाने में महत्त्वपूर्ण योग दिया था। इस प्रकार के टीकाकार हिन्दी में हुए ही नहीं। अतः हिन्दी के रीतिकाल में काव्य-शास्त्र का सम्यक् विकास नहीं हो पाया।

संस्कृत के आचार्यों ने विषय प्रतिपादन के लिए तीन शैलियाँ अपनायी थीं—(क) पद्यात्मक शैली—जैसे भरत, मामह, दण्डी, उद्भट आदि ने, (ख) सूत्रवृत्ति शैली—जैसे वामन और ख्यक के शास्त्रीय सिद्धांत सूत्रबद्ध हैं और सूत्रों की वृत्ति गद्यात्मक है, (ग) कारिकावृत्ति शैली—जैसे आनन्दवर्धन, कुन्तक, मम्मट, विश्वनाथ आदि की। इन्होंने अपने प्रमुख सिद्धांत कारिकाबद्ध किये। उन के उदाहरण पद्यात्मक हैं पर व्याख्यात्मक विवेचना गद्यबद्ध वृत्ति में है। इसके विपरीत हिन्दी आचार्यों ने केवल पद्यात्मक शैली को अपनाया। शास्त्रीय विवेचन के लिए ये लोग दोहा और सोरठा जैसे छोटे छंदों का प्रयोग करते थे और उदाहरण के लिए बड़े छंदों—कवित्त, सवैया आदि का। सूत्रवृत्ति शैली में लिखा गया हिन्दी का कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं। कारिकावृत्ति शैली में, चिन्तामणी कुलपति, प्रतापसाहि आदि ने ग्रन्थ लिखे तो सही, परन्तु इनका गद्य भाग बहुत कम है। दूसरे यह गद्य न तो परिष्कृत और पुष्ट है और न इसमें गम्भीर विवेचन ही है।

जहाँ तक विषय सामग्री के निरूपण का प्रश्न है हिन्दी रीति-आचार्यों ने या तो संस्कृत ग्रन्थों का अनुवाद प्रस्तुत किया है, या उसका भाव लेकर उसे अपनी सरल शब्दावली में ढाल दिया है। इन्होंने केवल उन्हीं विषयों को चुना है जो सरल हैं, दुरुह तथा जटिल शास्त्रीय समस्याओं को या तो छुआ तक नहीं है और या उनके निरूपण में असफल रहे हैं। उदाहरण के लिए काव्य-लक्षण का प्रसंग हमें केवल कुलपति तथा प्रतापसाहि में मिलता है, पर वहाँ भी वह एकांगी, अपूर्ण और भ्रामक ही है। पाठक उसके विषय को समझने की बजाय और उलझन में पड़ जाता है। सारांश यह है कि सम्पूर्ण रीतिकाल में एक भी ऐसा ग्रन्थ नहीं है जो काव्यप्रकाश या

रसिकों के लिए जिसे जाने लगे अतः प्रथम न तो आचार्य की प्रतिभा ही न व्याख्याकार की अध्ययनशीलता और न ललित अभिव्यक्ति । इन सबका स्वाम ने लिया है कवि की सहृदयतापूर्ण उत्तिर्गति ने ।

हिन्दी रीतिकाल में व्यसंकार का निरूपण दो प्रकार के विद्वानों ने किया— व्यसंकार विषय के ज्ञाताओं ने जिन्होंने इसी दृष्टि से काव्य रचना की और दूसरे ने जो व्यसंकार के बहाने साहित्य क्षेत्र में आए । दूसरे ने प्रथम वर्ग के विद्वानों को 'व्यसंकारी' तथा दूसरे वर्ग के विद्वानों को 'कर्ता' कहा है । व्यसंकारी वा छन्द छोटे से छोटे छन्द में स्वच्छन्दता के साथ व्यसंकार विषय का स्पष्ट वर्णन करता होता था जबकि कर्ता काव्य रसिक होने के नाते बड़े बड़े छन्दों में व्यसंकार के उदाहरण प्रस्तुत करते थे । उनमें व्यसंकार का निरूपण उत्तम होता हुआ होता था पर रस की भाषा अधिक होती थी ।

केवल से तबाल कवि तक व्यसंकार व्यसंकार निरूपक कवि हुए जिनमें प्रसिद्ध हैं बसवर्तन सिंह मतिराम भूषण सूरति मिश्र भूपति दूसरे पद्याकार विरभरदास तबाल आदि ।

पिगल निरूपक आचार्य—भारतीय काव्य-शास्त्र में दो प्रकार के आचार्य माने गए हैं—मीलिक उद्भावक आचार्य और व्याख्याता आचार्य । जहाँ तक हिन्दी के पिगल निरूपक आचार्यों का सम्बन्ध है उनमें किसी को भी मीलिक उद्भावक आचार्य नहीं कहा जा सकता क्योंकि लगभग सभी ने संस्कृत और प्राकृत भाषा के पिगल ग्रन्थों का आधार लिया है । वर्णवृत्तों में यदि उन्होंने संस्कृत के वृत्त व्योम के त्यों लिए, तो मात्रिक छन्दों के लिए उन्होंने प्राकृत तथा अपभ्रंश के छन्द-ग्रन्थों का आधार लिया । जैसा डॉ॰ मोग्ग ने लिखा है हिन्दी के सभी पिगल ध्वकारों ने 'बर्ब रत्नाकर' 'छन्द मञ्जरी' और 'प्राकृत पैमलम्' के छन्द लेकर ग्रन्थों की रचना की । इसके बादबुद कुछ ऐसे कविक तथा मात्रिक छन्द भी हैं जो संस्कृत तथा प्राकृत के ग्रन्थों में नहीं मिलते । स्पष्ट है कि इनकी उद्भावना स्वयं हिन्दी कवियों ने की होगी या पुराने आधार पर नये छन्दों की रचना की होगी । ये छन्द संख्या में अधिक नहीं हैं । इसीलिए हमने ऊपर कहा है कि मीलिक उद्भावना करने वाले पिगल आचार्य हिन्दी के रीतिकाल में नहीं हुए हैं ।

व्याख्याता की दृष्टि से भी इनका कोई विशेष महत्त्व नहीं । यह सच है कि इन कवियों ने बोझा सर्वथा और कवित्त का बड़ी निपुणता से प्रयोग किया पर जहाँ इनके छन्दशास्त्रीय विवेचन का प्रश्न है वह शून्य के बराबर है । बोझे का विवर निरूपक हिन्दी छन्द-ग्रन्थों में अभाव्य मिलता है, पर उसका यम हिन्दी पिगलनिरूपक आचार्यों को नहीं है क्योंकि प्राकृतपैमलम् में उसका निरूपण पहले ही हो चुका था । सर्वथा का विकास तो रीतिकालीन कवियों ने बड़ी सफलतापूर्वक किया उसका अनेक प्रकार भी हुए, पर उसका शास्त्रीय विवेचन में सोम नहीं कर पाये । इसी प्रकार कवित्त का विकास तो हुआ जैसा बनावारी के विविध रूपों में पर शास्त्रीय विवेचन इनका भी अपेक्षित तथा समुचित रूप में नहीं हुआ । इसका कारण केवल नहीं हो

के रूप में विवेचन नहीं के बराबर हैं। लेखकों की दृष्टि सरस उदाहरण प्रस्तुत करने पर थी, अतः उन्होंने सयोग और वियोग शृंगार को ही अधिक अपनाया। सयोग में विभाव, अनुभाव, सचारी के साथ हावों का वर्णन किया—तो वियोग के अन्तर्गत मान और विरह की नाना दशाओं का वर्णन किया। नायिका-भेद में वैसे तो इन्होंने विविध आधार अपनाए पर प्रधान आधार भानुदत्त की 'रसमजरी' ही रहा। अध्ययन की सुविधा के लिए रसरूपक ग्रन्थों के तीन वर्ग किए गए हैं।

(क) सब रसों का निरूपण करने वाले ग्रन्थ।

(ख) केवल शृंगार रस का निरूपण करने वाले ग्रन्थ।

(ग) केवल नायिका-भेद पर लिखे गये ग्रन्थ।

प्रथम वर्ग में केशव की 'रसिकप्रिया', तोप का 'सुधानिधि', सुखदेवकृत 'रस रत्नाकर' और 'रसार्णव', भिखारीदास का 'रस सारांश', रमलीन कृत 'रस प्रबन्ध' आदि आते हैं। दूसरे वर्ग में सुन्दर कृत 'सुन्दर शृंगार', मतिराम का 'रसरज', देव कृत 'भवानी विलास', भिखारीदास का 'शृंगार-निर्णय', यशवत सिंह का 'शृंगार शिरोमणि' आदि तथा तीसरे वर्ग में कृपाराम का 'हित तरंगिणी', नन्ददास का 'रस मजरी', चित्तामणि का 'शृंगार मजरी', देव का 'रस विलास' आदि आते हैं।

रीतियुग के रस, शृंगार और नायिका भेद पर लिखे गये काव्य का कवित्व, जीवन और मनोविज्ञान की दृष्टि से तो निश्चय ही पर्याप्त महत्व है, पर शास्त्रीय विवेचन इनका अत्यन्त स्थूल तथा अपर्याप्त है। उदाहरणार्थ इन्होंने नायिकाओं की पलटनें तो खड़ी कर दी हैं पर नायिका भेद का कोई शास्त्रीय महत्व नहीं। कुल मिला कर यह काव्य केवल इसीलिए महत्वपूर्ण है कि इसके द्वारा ललित, मनमोहक कविता की रचना हुई और ब्रजभाषा का कलात्मक सौंदर्य निखर आया। यह काव्य उपयोगी तो न था पर लालित्य की दृष्टि से उसकी तुलना में और कविता फीकी ही उतरती है।

अलंकार निरूपक आचार्य—केशवदास का संस्कृत तथा हिन्दी भाषा दोनों पर समान अधिकार था। संस्कृत में लिखने की क्षमता होने पर भी इन्होंने शिष्यों के हित के लिए भाषा में काव्य शास्त्र का निश्चित और व्यवस्थित विवेचन किया। कुछ विद्वानों का मत है कि अलंकार विषय पर केशव से पूर्व गोप नामक कवि ने 'अलंकार चन्द्रिका' तथा करणेश ने 'करण भरण', 'श्रुति भूषण', 'भूष भूषण', लिखे थे, परन्तु डॉ॰ भगीरथ मिश्र ने गोप कवि का समय सवत् १६१५ न मानकर सवत् १७७३ माना है और करणेश की रचनाओं के केवल नाम मिलते हैं, स्वयं रचनाएं नहीं। अतः उपलब्ध मामग्री के आधार पर केशव ही हिन्दी ब्रजभाषा में अलंकार निरूपण करने वाले प्रथम आचार्य प्रमाणित होते हैं। चूंकि उस समय प्रौढ़ विद्वान् और आचार्य संस्कृत ग्रन्थों का अध्ययन करते थे, अतः स्पष्ट है कि केशव ने 'कवि प्रिया' भाषा में शिष्यों के लिये लिखी थी, विद्वानों के लिए नहीं। वह स्वयं भी लिखते हैं—

समुझें वाला बालकट्ट, वर्णन पथ अगाध।

कविप्रिया केशव करो, छमियो कवि अपराध॥

उनके बाद भी कुछ ऐसी हवा चली कि रीतिग्रन्थ विद्वानों के लिए नहीं

भालोचना का जो आचार्य का धर्म है भालोच्य साहित्य के साथ अंतरंग सम्बन्ध होता है। भालोचक यदि सहस्रों वर्ष पुराने ग्रन्थों के आचार पर मसण-प्र न लिखता है और उदाहरण स्वयं भिमित करता है तो वह अपने कर्तव्य से भ्रष्ट होता है। उत्तरदायित्व का निर्वाह नहीं करता और भ्रष्टा भालोचक नहीं कहा जा सकता। कविकर्म और आचार्यत्व को मिलाकर इन्होंने यशस्य अपराध किया क्योंकि इससे काव्य की वृद्धि अवश्य हुई पर काव्य-शास्त्र का विकास न हो पाया। इसी को दृष्टि में रख कर मुक्त भी ने लिखा था हिन्दी में मसण ग्रन्थों की परिपाटी पर रचना करने वाले छंदों कवि हुए हैं वे आचार्य कोटि में नहीं जा सकते। वे वास्तव में कवि ही थे उनका उद्देश्य कविता करना था न कि काव्यों का सास्त्रीय पद्धति पर विकास करना।

इन आचार्यों में आचार्यत्व के लिए जिस सूरभ विवेचनात्मक और निर्णयान्तरक शक्ति की आवश्यकता होती है उसका भी अभाव था। अतः उनका विवेचन असत्य उत्तम हुआ और अपूर्ण है। उनका अध्ययन अपरिपक्व और ज्ञान अधूरा था। अतः स्वामुन्दरदास ने उन्हें संस्कृत की नकल करने वाला कहा है। दूसरे इनके समय में गद्य प्रौढ़ नहीं हो पाया था। उसमें इतनी शक्ति नहीं थी कि वह काव्यशास्त्र जैसे जटिल विषय को प्रस्तुत कर सकता उसकी बारीकियों को स्पष्ट कर सकता।

इन दोषों का अधिकतर उत्तरदायित्व उन परिस्थितियों पर है जिनके बीच वे कवि आचार्य उत्पन्न हुए थे। इन आचार्यों को संस्कृत काव्य-शास्त्र की प्रौढ़ और सम्राट् परम्परा मिलने की बजाय निर्भीक परम्परा मिली थी। अतः वे मौलिक चिन्तन और विवेचन के लिए उपयुक्त माताभरण न पा सके। दूसरे उस युग में कवि शिक्षा का ही प्रकार अधिक था जिसके लिए न मौलिक चिन्तन की अपेक्षा है न स्वतन्त्र विद्वान् प्रतिपादन की और न प्राचीन विद्वान्तों के पुनरास्वान की। विवेचन के स्थान पर वर्णन से काम चल जाता था। कवि-शिक्षकों का उद्देश्य रसिकों को सामान्य काव्यरीति की शिक्षा देना होता है जिससे वे लिए काव्य के रसों की व्याख्या करना नहीं अतः इन्होंने या तो आवश्यकता राजाधियों को प्रशस्त करने के लिए रस गुरुवारपूर्ण कविता लिखी या कवि-शिक्षा के लिए काव्य-शास्त्र का सामान्य निरूपण किया। बहुत प्रश्नों पर विचार करने उन्हें समझाने उनका समाधान प्रस्तुत करने की न उन्हें आवश्यकता थी न मेधा और न वैयं। यद्यपि अभाव भी इस सबके लिए उत्तरदायी है क्योंकि विचार विस्फोटन न सफल माध्यम बच हो सकता है पद्य नहीं। छन्द के बंधन में पद्य तो बिल्कुल ही नहीं। पर इस काल में जो कुछ लिखा जाता था वह पद्य में ही लिखा जाता था। पद्य में किसी विद्वान्त की तर्कपूर्ण मीमांसा होना घटप्रभव है। अपने आचार्य-कर्म में विफल होने का कारण यह भी है कि इन्होंने मसण के जो उदाहरण प्रस्तुत किये वे निरादर और अशुद्ध हैं। उदाहरण के लिए 'काव्य कलरूप' में लिखा जा सकता है। एक कारण यह भी है कि अनुवाद ने स्थान पर जिन आचार्यों ने मौलिक पद्य उद्यत किये वे सर्वथा अपरिचित थे। अतः रीति-मसणों को समझने में असमर्थता का होना स्वाभाविक था।

यद्यपि इन आचार्यों में अनेक मानुष सहाय्य और निपुण कवि न अतः उनके

सकता है कि ये आचार्य कुशल कवि होते हुए भी सफल व्याख्याकार नहीं थे। वे सस्कृत के या प्राकृत के पिंगल-ग्रन्थों से लक्षण ले लेकर उनका अनुवाद या भावानुवाद तो कर सकते थे पर उनकी व्याख्या नहीं। दूसरे, गद्य का प्रयोग भी इन्होंने नहीं किया और बिना गद्य का प्रयोग किये विवेचना स्पष्ट नहीं हो सकती। उस काल में गद्य का विकास भी नहीं हो पाया था, अतः वे लोग करते भी क्या? तीसरे, हिन्दी के पिंगल-ग्रन्थकारों का उद्देश्य विषय को सरलातिसरल रूप में रखना था और पद्यों को कठस्थ करने का सुन्दर ढंग प्रस्तुत करना था न कि उनकी व्याख्या करना। अतः ये आचार्य कवि-शिक्षक रूप में ही सफल हुए, व्याख्या की दृष्टि से उनका योगदान नगण्य ही है।

भारतीय काव्यशास्त्र के विकास में रीति आचार्यों का योगदान—रीति आचार्यों की सीमाएँ—रीतिकाल के आचार्यों का जो प्रथम दोष उनके लक्षण ग्रन्थों को पढ़ते समय तुरन्त ध्यान में आता है, वह है मौलिकता का अभाव। उन्होंने कोई नया सिद्धांत प्रतिपादित नहीं किया, किसी नये वाद की स्थापना नहीं की। न तो उन्होंने सिद्धांतों की उद्भावना की और न प्राचीन सिद्धांतों का पुनराख्यान। सम्पूर्ण रीतिकाल में ऐसे किसी नये व्यापक आधारभूत सिद्धान्त की उद्भावना नहीं हुई जो काव्यशास्त्र में नई दिशा, नया क्षितिज खोलता। जहाँ कहीं नवीन उद्भावना मिलती भी है, उसका या तो किसी न किसी सस्कृत ग्रन्थ में आधार-स्रोत मिल जाता है, अथवा उसके पीछे विवेक का पुष्ट आधार नहीं है, वह केवल नवीन प्रदर्शन के लिये ही है।

यद्यपि सस्कृत काव्य-शास्त्र बड़ा व्यापक और विस्तारपूर्ण था, पर इसका यह अर्थ नहीं कि वे इस विषय में अन्तिम शब्द कह चुके थे। दो क्षेत्र तो निश्चय ही ऐसे थे जिनमें हिन्दी आचार्य यदि कुछ करना चाहते तो कर सकते थे। प्रथम तो सस्कृत आचार्यों ने कवि-कर्म के आंतरिक रूप का अर्थात् कवि-मानस की सृजन-प्रक्रिया का विवेचन नहीं किया था। उन्होंने इस बात की ओर ध्यान नहीं दिया था कि काव्य-सृजन के समय कवि क्या अनुभव करता है, उस अनुभूति को अभिव्यक्त कैसे करता है आदि आदि। और दूसरे रीतिकाल तक आते-आते काव्य-शास्त्र का इतना विस्तार हो चुका था कि उससे अव्यवस्था उत्पन्न हो गयी थी। उदाहरणार्थ, ध्वनि के हजारों भेद हो गये थे, नायिकाओं की पलटनें खड़ी हो गयी थी। अतः व्यवस्था की बड़ी आवश्यकता थी, पर इस ओर भी हिन्दी आचार्यों ने ध्यान नहीं दिया। इसका कारण कदाचित् यह था कि शास्त्रार्थ, खडन-मडन और विवेचन की अपेक्षा वर्णन सरल पड़ता था। अतः उन्होंने विवेचन-विश्लेषण की अपेक्षा कवि-शिक्षा के सरल धर्म को अपनाया।

यदि हिन्दी आचार्य चाहते तो अपने पूर्ववर्ती विशाल हिन्दी काव्य का अनुगम-विधि से विश्लेषण कर उसके आधार पर एक स्वतन्त्र काव्य-शास्त्र का निर्माण कर सकते थे। पर उन्होंने यह उत्तदायित्व भी नहीं निवाहा। जब लक्षण लिखना होता, तो वे सस्कृत के लक्षण ग्रन्थों का सहारा लेते और जब उदाहरणों की जरूरत पड़ती, तो पूर्ववर्ती कवियों के काव्य से उद्धरण छाँटने की वजाय स्वयं ही छन्द निर्माण करते और उन्हें उदाहरण रूप में प्रस्तुत कर देते। स्वाधीन चिन्तन के प्रति उनमें एक अवज्ञा का भाव आ गया था। स्पष्ट ही यह आचार्य के कर्तव्य के विरुद्ध था क्योंकि

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी काव्य

- १ भूमिका
- २ सामाजिक परिस्थितियाँ
- ३ अन्तर्गत का स्वर
- ४ बौद्धिकता का प्रभाव
- ५ सौन्दर्य-भावना
- ६ आत्मनिरीक्षण
- ७ प्रकृति चित्रण
- ८ प्रेम-काव्य
- ९ मानवतावादी स्वर
- १ शिल्प सम्बन्धी प्रयोग
- ११ शीघ्र काव्य
- १२ प्रकृत काव्य
- १३ उपसंहार

हिन्दी साहित्य की जिस विधा में स्वतंत्रता सर्वाधिक प्रतिफलित हुई है वह है हिन्दी कविता। यद्यपि यह स्वतंत्रता काव्य के शिल्प के स्तर पर अधिक प्रतिफलित हुई है तथापि यह नहीं कहा जा सकता कि उसकी वस्तु उसके प्रभावों से निराला प्रकट रही है। स्वतंत्रता से हमें अनेक भाषा-भाषावाद् की हमने स्वातंत्र्योत्तर भारत के अनेक महुर स्वप्न सन्ध्या से पर जब से बराबारी होने से अधिक विषमता कम होने की बजाय बढ़ने लगी आनीति के दुर्बल भाव ने स्थिति की धीरे धीरे बहल बना दिया और आन्तरिक सांस्कृतिक क्षेत्र में विघटन शून्यता और विघटन के स्वर सुनाई देने लगे तो कविता में भी निराशा कुठा, अनास्था आत्म-संयत प्रीति अन्ति की अनुमूर्ख सुनाई देने लगी। कविता में अनास्था विघटन और विघटन के इन स्वरों का कारण कुछ तो देश की आन्तरिक परिस्थितियाँ की और कुछ विदेशी साहित्य का प्रभाव जहाँ यूरोप के महायुद्धों और जहाँ के अस्तित्ववाद (Existentialism) आदि दार्शनिक विचारों ने जहाँ के कवि को अनास्थावादी निराशा और कुठा प्रसन्न बना दिया था।

हिन्दी का गया कवि भी अपने अस्तित्व को विराट में समाहित नहीं कर पाया है। उसका अस्तित्व लज्जता का अन्ध-परिच्छेद छोड़कर अधिक कुठाप्रसन्न एवं परावित

उदाहरण रूप में प्रस्तुत कवित्त और सबैये हिन्दी के सरस काव्य की अमर निधि हैं, तथापि आचार्यत्व के मोह में रीतिकालीन कवियों की भाव-व्यजना गौण पड़ गयी। वस्तु व्यजना की ओर उनकी दृष्टि अधिक गयी। इससे साहित्य के विस्तृत विकास में बाधा पड़ी। प्रकृति की अनेकरूपता, जीवन की भिन्न-भिन्न चिन्त्य बातों तथा जगत् के नाना रहस्यों की ओर कवियों की दृष्टि नहीं जाने पायी। उनकी दृष्टि बद्ध और सीमित हो गयी। इन कवियों को आचार्यत्व के बन्धन के कारण ही अपनी व्यक्तिगत विशेषता की अभिव्यक्ति का अवसर कम मिला। अतएव उनके स्वतंत्र चिंतन और स्वतंत्र व्यक्तित्व का विकास न हो पाया। आचार्य केशव की अलंकार-प्रियता ने उनके कवित्व का हनन किया। पांडित्य-प्रदर्शन के मोह ने उनके हृदय को कुण्ठित कर दिया 'रामचन्द्रिका' को छंदों की प्रदर्शनी बना दिया, पंचवटी को बघ्नी बना दिया, वेर वृक्ष को प्रलय वेला के द्वादशादित्य का रूप प्रदान किया। इसी झमेले में पड़कर विहारी ने अनूठी अतिशयोक्तियों का निर्माण किया, पद्माकर ने शब्दाडम्बर का आश्रय लिया। सारांश यह कि इस आचार्यत्व और काव्यत्व के एकीकरण तथा कवित्व द्वारा आचार्यत्व के आच्छादन का प्रभाव हिन्दी साहित्य पर अच्छा नहीं पड़ा। इससे न तो आचार्यत्व का ही पूर्ण विकास हो पाया और न कविता-कामिनी ही स्वतंत्र रूप से भाव-लोक में विचरण कर सकी।

रीति आचार्यों की शक्ति

इन रीति आचार्यों की शक्ति यदि किसी बात में पायी जाती है तो केवल निम्न बातों में—

(१) इन्होंने शास्त्र की परम्परा को सरल रूप में अवतरित किया, य वह परम्परा अत्यंत क्षीण है।

(२) इनके कारण रस ध्वनि के प्रभुत्व से मुक्त हुआ।

(३) इन्होंने सरस उदाहरणों का एक अक्षय कोश प्रदान किया जो काव्य-सौंदर्य की दृष्टि से महत्वपूर्ण है।

(४) इनका काव्य तत्कालीन सामाजिक, पारिवारिक एवं गार्हस्थ्य जीवन पर प्रकाश डालता है।

पर जहाँ तक आचार्यत्व का प्रश्न है, इसमें वे प्रायः असफल रहे। इस सम्बन्ध में डॉ० नगेन्द्र का मत उल्लेखनीय है, “संस्कृत काव्य शास्त्र की तुलना में हिन्दी का रीतिकालीन काव्यशास्त्र वर्ण्य विषय की दृष्टि से लगभग समान होता हुआ भी विषय की व्यापकता, शास्त्रीय विवेचना और प्रतिपादन शैली की दृष्टि से शिथिल है और इस शिथिलता का प्रधान कारण है उद्देश्य की भिन्नता।” वस्तुतः इन आचार्यों के सम्मुख कोई वास्तविक काव्य शास्त्रीय समस्या थी ही नहीं। इनका उद्देश्य तो कवियों और साहित्य-रसिकों को काव्य-शास्त्र के विषयों से परिचित कराना था। अतः हिन्दी के रीति-आचार्यों द्वारा प्रणीत रीतिग्रंथों से भारतीय काव्य-शास्त्र का कोई महत्वपूर्ण विकास नहीं हो पाया।

तो हमें प्राप्ति होती है। हम भी कवि को उपदेशक और काव्य को नीति-ग्रन्थ नहीं मानते हम यज्ञ भी स्वीकार करते हैं कि अनुभूति-प्रक्रिया में इन्हा हुआ व्यक्ति उपदेश नहीं देता। पर माघ ही साधारणीकरण की शक्ति जिस काव्य में नहीं है उसे हम काव्य नहीं मानते। कवि की सचरना विधिपूर्ण होना ही सब की सामी होनी चाहिए, उसे कवि बनने के लिए लोक-हृदय को पहचानना ही होगा पर मात्र का नया कवि इसे नहीं मानता जिसके फलस्वरूप कविता अनुभा बन गई है।

'नये-मनुष्य की प्रतिष्ठा नयी कविता का एक महत्वपूर्ण कार्य है। नये कवि की लेखनी मनुष्य की उस प्राकृति का प्रकट करती है जो अनुभव प्रकाश मूल बीमारी प्रादि के परिणामों के बीच युग के सारे धर्माचार और धोष से टकराते हुए समाज की रचना का सक्षम लिए धावे बढ़ रहा है। मन के भीतरी इन्हीं से प्रकट स्वयं सामाजिक स्वरों का उच्चाप कर रहा है। पर मरेख मेहता जैसे कवि हिन्दी में कम ही हैं।

माघ की कविता में अनुभूति एवं एकात्मकता के स्थान पर बीजकता का प्राधान्य है। नया कवि पाठक के हृदय का तरंगित और उलझित न कर, कुरेवता है

आहे नम सहलाया न हो कुरेवा हो।

माघ का युग ही बीजक भावुति का युग है जिसके कारण एक घोर दृष्टि कोनों में बिगड़ता था गई है तो दूसरी घोर चिन्तन का प्रवेश भी विस्तृत हो गया है। जीवन के साधारण से साधारण तत्व की भी उपेक्षा नहीं की गई है। इस प्रक्रिया में एक प्रकार का वैचारिक स्वर्ण भी आ गया है जिसका सम्बन्ध बीजकता से है। तभीन माघ-स्तरों के प्रवेश के कारण भी प्रत्येक प्रादि कवियों के काव्य-स्तरों में चिन्तनशीलता अधिक आ गई है। इस चिन्तनशीलता के ही कारण कभी-कभी ऐसा मयता है कि इस काव्य में व्यष्टि की ही अभिव्यक्ति अधिक हुई है। पर वस्तुतः प्रवेश का व्यक्तिवाद समष्टि से कटा-छटा नहीं है—

हम नदी के द्वीप हैं

हम नहीं कहते कि हमको छोड़कर

जीतस्वामी यह ज्ञान ?

यह हमें आकार देती है

या है यह। इसी से हम बने हैं।

इस काव्य में हम तत्त्व को स्वीकार किया गया है कि प्रत्येक अस्तित्व-सम्बन्ध बिगड़ बैठन का ही एक-एक आय है और इन अस्तित्व-सम्बन्धों के माध्यम से बिगड़ बैठन की ही अभिव्यक्ति की गई है।

प्रयोगशील कवियों में एक दल सीख के व्याख्याकारों का भी है। बिरिबा कुमार माधुर एवं मरेख मेहता इनमें प्रमुख हैं। इन दोनों ने बाह्य और आन्तरिक, आत्मा एवं प्रकृति के सीख के प्रस्तुत किया है। माधुर ने रूप और रस की तरंग किमि' में आत्म्य तत्वों का विकास देखा है—

हो गया है। वह अपनी [आत्म-कुंठा और आत्म-अनस्तित्व की ही भावाभिव्यक्ति करता है—

मैं हू,
मैं एक छोटा किन्तु जागरूक अस्तित्व
मैं ही नल हू
अजगर-सा चाय की पत्तियाँ निगलता हूँ
मैं ही शराब की बोतलें ले
रामायण से गीता तक जीता हूँ
मैं जो क्षण-क्षण जलता हूँ, मरता हूँ।

आत्माभिव्यक्ति करना प्रयोगशील कविता का धर्म है, और अधिकांश कवि अपनी निजी मान्यताओं, अनुभूतियों, अहंभाव और कुंठाओं की ही अभिव्यक्ति करते हैं, तथापि कुछ ऐसे भी नये कवि हैं जिन्होंने आत्म-चेतन की रागात्मकता एवं बाह्य-चेतन की यथार्थता में तरंग-रति उत्पन्न कर दी है—सर्वेश्वरदयाल सक्सेना की निम्न पक्तियाँ देखिए—

यदि दुर्बलता दर्प में बदल जाय
व्यथा अन्तर्दृष्टि दे
खण्डित आत्माएँ
सचित कर सकें शक्ति की समिधायें,
जो जलकर अग्नि को भी
गन्ध ज्वार बना दें,
तो मैंने अपना कवि-कर्म पूरा किया
चाहे मर्म सहलाया न हो, कुरेदा हो।

ऐसी ही कविताओं के विषय में डा० रमाशंकर मिश्र की यह उक्ति चरितार्थ होती है, 'प्रयोगशील काव्य धारा में आत्म-चेतन अथवा व्यक्ति-चेतन की जो अभिव्यक्ति हुई है, वह समाज-मूल्यों से असम्बद्ध नहीं है। व्यक्ति-चेतन वास्तविक सत्य से उद्भूत समाज-मूल्यों की ही एक अन्विति है।' प्रयोगशील काव्य-धारा के ये नवीन संस्कार नये यथार्थ से ग्रहण किये गए हैं और यह नया यथार्थ ही नया सत्य है जिसमें परम्पराओं के प्रति विद्रोह की भावना है।

नई कविता के समर्थकों का कहना है कि यथार्थ का कोई स्वयं-सिद्ध अथवा पूर्वनिर्धारित रूप नहीं होता यथार्थ का अनुभाव समाज को व्यक्ति-व्यक्ति के निजी और नीमित मवेदना-यन्त्र के माध्यम से ही होता है। अतः नई कविता में जिस सत्य पर बल दिया जाता है, वह मवेदनशील व्यक्ति द्वारा प्रत्यक्षीकृत 'विशेष सत्य' होता है। कवि को अपनी सम्पूर्ण प्रकृति से जो सत्य अपने पूर्ण रूप में दिखाई देता है, वही उसके लिए यथार्थ होता है और वही अभिव्यक्ति पाकर काव्य बन जाता है यहाँ तक तो बात ठीक है, पर जब वे कहते हैं कि कवि का ध्येय इस अनुभूति और अभिव्यक्ति का साधारणीकरण करना न होकर उन्हीं कलात्मक रीति में संप्रेषित करना मात्र है,

ग्राम्य प्रकृति के साथ-साथ लोक जीवन का मजीब निच भी स्वार्तम्भोत्तर कविता में हुआ है। जन-ग्रामाय का दिन प्रतिदिन का जीवन उनके निच रसोहार सोम के समय जमगाव में खानी हुई बागाधीं गुरनिवाँ की गान मेंदुर सपेठे गांव के दूटे फूँ मदिरोँ के दूटे फूँ महावीर घोर उनही पूजा प्रर्चना गावन में धाम्हा के माव कोसक पर पड़ने वाली बाग बीसों के गले में बधी पत्तियों की टमटमाहट, बिगुट के बोड़म यात्री पैठी बिरहा की कमेज न। पीर देने वाली आवाज—समी का मजीब संजन इस ग्राम्य को एक अजिनब आकर्षक भूमिमा प्रदान करता है।

कुल मिलाकर इस प्रगतिशील ग्राम्य में जीवनप्रियता है जीवन की सारी दुरूपता से संघर्ष करते हुए आवा घोर बिस्वास का स्वर है। इसमें न तो जीवन से पलायन है, न सबसे बटकर जीवन के दागों का घकेले घागने की संरीचें मोदबाशिना घोर न जग में ही समुची बिगुटता को देख लेने वाली लोपेसी दार्शनिकता। इसमें इतिवट के बरट सैड की भी धनमज्ज घनागावा नहीं यहाँ तो जीवन की प्रवास स्वीकृति घोर उसके प्रति अक्षण्ड बिस्वास का भाव है—

प्यार है मनुष्यो में—बार-बार जीने का
बार-बार राय बप यय भूप पीने का।
बार-बार पृथ्वी में नगर जग्न जाने का
बार-बार गाने का—वेह के बसाने का॥

इस धारा का प्रलय ग्राम्य भी अपना मित्री वैशिष्ट्य लिए हुए है। संयोग भृंगार के काव्य में यदि हमें कवि हृदय का सुख उल्लास विसता है तो विमोम की स्थितियों में जय मे सर्वथा रहित उसका प्रसन्न चरमवार। नरेन्द्र शर्मा त्रिलोचन घोर महम वात्स्यायन ने साम्प्रत्य प्रलय की बड़ी स्वच्छ तथा मजीब अभिव्यक्ति की है। इसमें न तो कास्त्विक छजाने हैं घोर न कयामत के सफसाने।

आज भी सुनाते हैं मुझे पड़ोसिन के बिहाव
आज भी जपती है मुझे उवा जहकती;
बस राम को पुकारती हुई एक पतली आवाज नहीं है
घोर कुछ भी नहीं है ।

वात्सल्य की मार्मिक अभिव्यक्तियाँ भी इन काव्य में अब तक बेकने की भिज जाती हैं। किसी की 'वैतरित मुस्कान' पर रीफ छठने वाले नायानुम तथा स्वस्ति मेरी बेटी के गायक महम वात्स्यायन के काव्य में वात्सल्य की गुनताहट मुसस्ति हो उठी है।

मानकताबादी विचारणा आज की कविता का अग्रिम धर्म है। मनुष्यता जहाँ पीडित है, आज के कवि का ध्यान वहीं जाता है। यह वह भूमिका है जहाँ पूर्व घोर पश्चिम के भेद भिट जाते हैं—केवल मनुष्य की जीवित-जावत प्रतिमा घेग रह जाती है। इस अन्तर्राष्ट्रीय बोध को आज की कविता में स्पष्ट देखा जा सकता है जिसे भीमती बिजय जीहान ने स्वर स्वर है बेसी हो या बिबेसी' में व्यक्त किया है। समथेर के धमन राध' विरिजाकुमार माधुर के 'हम्मा बैध' 'एधिया का जापरन' में भी यही अन्तर्राष्ट्रीय स्वर पाया जाता है।

नयन लालिम स्नेह दीपित, भुज मिलन तन गन्ध-सुरभित ।

उस नुकीले वेश की वह धुवन, उकसन, चुभन अलसित ॥

इस अग्रह सुधि से सलोनी हो गई है, रात यह हेमन्त की । इसी प्रकार नरेश मेहता के काव्य में भी हमें आन्तरिक एव वाह्य सौन्दर्यमूल्यों की व्याख्या मिलती है—

आओ रितुपति चन्द्र सूर्य तुम

अपनी धूप चादनी के सो-सो चीवर फैलाने

मनुज घाव पर चैत शरद की चादनियों की रेशम पलकों हवा फर सकें

गगन ग्राम पर स्वर्ग कही वैठा-वैठा तारो की वशी मुझे सुनाये

धरती नीले तारो का परिवार बना सके ।

इसलिए खेतों में सन्ध्या ढंसर बरसे ॥

यद्यपि आज प्रगतिशील आन्दोलन जैसा कोई आन्दोलन नहीं है, और न ही प्रगतिवाद युग जैसा कोई काव्य-युग, परन्तु स्वतंत्रता के वाद के लिखे गए काव्य में प्रगतिशील चेतना पर्याप्त मात्रा में पाई जाती है । इसमें लोकोन्मुखी चेतना है, युगोद्बोधक रचनाएँ हैं, और विशुद्ध सामाजिक यथार्थ की भूमि पर जनजीवन तथा धरती की महिमा के गीत भी हैं । इसमें नए भाव तथा सौन्दर्यबोध को साथ लिए सामाजिक चेतना के प्रशस्त माग पर चलने वाला काव्य भी है । यह कवि मन की अधियारी गलियों में नहीं भटकता, वह मन के सघर्षों से अधिक महत्त्व वाह्य सघर्षों को देता है, बाह्य मन के सघर्षों को बाहर के सघर्षों का ही परिणाम मानता है, मन के अघेरे को बाहरी जीवन का अवस मानता है । वह दुनिया के भयानक सघर्षों अतिचारी शक्तियों शोषको, समाज तथा शासन की क्रूर व्यवस्थाओं को उनकी वास्तविकता में प्रस्तुत करता है और 'एशिया का जागरण' तथा 'हव्स देश' जैसी कविताएँ लिखता है । जन्मत अधिकार-साम्य, योग्यतानुरूप समान सम्पत्ति-विभाजन, सामान्य जन के स्वाभिमान की प्रतिष्ठा आदि बातें ऐसी हैं जिनसे प्रत्येक बौद्धिक प्राणी प्रेरणा ग्रहण करता है और आधुनिक कवि के लिए भी इन विचारों से असम्पृक्त रहना कठिन है । अतः आज का कवि भी न्याय, अविचल और दलितों का पक्ष ले रहा है तथा शोषण, अन्याय और उत्पीड़न के विरुद्ध विद्रोह का स्वर गुंजा रहा है । यह बात प्रगतिवादी हिन्दी कविता में भी थी, पर आज की कविता ने जीवनकी सारी विरूपता चित्रित करने के साथ ही उसके सारे खट्टे-मीठे अनुभवों को स्वीकार किया है, शोषण के बावजूद एक नये स्वस्थ जीवन के लिए सघष करते मानव की तस्वीर उभारी है, गवई गाँव की प्रकृति और बहा के सामान्य जन की सुख-दुख पूर्ण जिन्दगी की सामान्य भाकिया प्रस्तुत की हैं । इस प्रकार इन्होंने यथार्थ के कुछ विरूप कोनों को ही नहीं, उसको उसकी सम्पूर्णता में देखा और परखा है । यह जन जन की कविता है—जनता के दुख-दद, हर्ष-उल्लास, उसकी प्रकृति, ऋतुओं और लोकगीतों की कविता है । वैसवाडे के तालों में खिलती कोकानेली, मिथिला के सरोवरों के तालमखान और कमल का वर्णन करती हुई ये कविताएँ अचल-प्रेम के साथ साथ देश-प्रेम की भी परिचायिका हैं । नागार्जुन के लिए 'चन्दनवर्णी धूल' को 'जी भर छू पाने' का सन्तोष कुवेर की सम्पूर्ण सम्पत्ति से भी अधिक मूल्यवान है ।

को मोक्षपुरी प्रपन्न से नये अनुभव और नये संकेत मिले हैं। यद्यपि देवराज बिसेस और रामावतार त्यागी जैसे गीतकार अभी भी पुरानी भाषा और परम्परागत भाव विचारों का प्रयोग कर रहे हैं तथापि नये गीतकार जैसे नरेश सक्सेना धीम प्रभाकर मे एक परिपक्वता है। उनकी भाषा में गंभीर शक्ति है। सम्ब प्रयोगों बिम्ब बिजालों या मातावरण प्रधान विशेषताओं से नई गीत रचना ऐसी से घागे बढ़ रही है। पुराने तर्कों और पुरानी टेकों की एकरसता का स्वाग सभीमापन से रहा है। भोक गीतों से उसे सर्वाधिक ताजगी थी है। छन्द और लय को धाज का गीतकार अनिवार्य मानता है क्योंकि गेयता को वह बाहरी तत्त्व न मानकर गीतरी तत्त्व मानता है। उसने देश की रंग तथा प्रकृति बिम्ब बिजालों को नये सन्दर्भ में प्रस्तुत किया है। उसने देश की प्रकृति को नये चित्रों से देखा है उसे अपने कुछ-बर्ष का साया बनाया है उसे रंग और प्रतीकों के प्रचलन खेत के रूप में ग्रहण किया है। इसीलिए नये गीतों में कई तरह के रंग बिज और कितने ही रंग प्रतीक एक साथ मिले जुले दिखाई देते हैं।

गीत के सम्बन्ध में बिलने प्रयोग गिरिजाकुमार माधुर ने किए हैं। उसने धर्म किसी कवि ने नहीं। गीत छन्द रंग और लय की जितनी प्रबल पहचान माधुर को है, उतनी पिछले दशक में किसी अन्य को नहीं। उन्होंने गीत के मध्य भागों विकसित किए हैं उसे नई गति दी है। नरेश मेहता तथा बर्मबीर भारती ने भी गीतों को नया स्वरूप प्रदान किया है। इन दोनों में प्रकृति के प्रकृति बिम्ब लोक कलाओं की सुगंध से सजीव हो उठे हैं। इनके प्रभाव से हिन्दी क्षेत्रों के ग्रंथों में कितने ही नये गीतकार उभर कर आये आये हैं। जहाँ तक लय-कवियों का सम्बन्ध है वो कवि-सम्मेलनों में सर्वाधिक लोकप्रियता पाते हैं वे निरन्तर उठू बिजालों की ओर झुकते जाते हैं। अतः छिन्न लीला और भाषा की दृष्टि से वे हिन्दी गीत-काव्य को विकसित करने में कुछ अधिक योग नहीं दे रहे हैं।

प्रबन्ध काव्य—कहा जाता है कि धाज का युग प्रबन्ध-काव्य का युग नहीं है क्योंकि प्रबन्ध-काव्य सम्बन्धी पूर्ण मान्यताएं अब स्थापित हो गई हैं। धाज न तो बिगत युगों की जीवन-दृष्टियां रख गई हैं न धाजवादी मान्यताएं न रसवादी बिजालों और न व्यक्तिगत सम्बन्धी प्रतीतिता। धाज वह एकसूत्रता छिन्न निम्न हो गई है जो पहले प्रबन्ध-काव्यों के मूल में धाज्य व्यक्तियों को लेकर पाई जाती थी। लजवादी वर्चन ने समय की मान्यता को एक नया आभास दिया है। इसका कहना है कि समय का कोई भी धाज अपने धाज में छोटा-बड़ा प्रभावशाली या प्रभावहीन नहीं होता। वह तो हमारी महरी सबेलाधी से छोटा-बड़ा बनता है। इसी लजवादी वर्चन और बिजालित व्यक्तियों वाली धारणा के कारण कथा या गद्य में प्रभावशाली प्रबन्ध-काव्य कम मिले जाते हैं। अभिजात्य से हटकर लघु या सामान्यता की ओर धाज की प्रवृत्ति है जिसे लोकतन्त्र की स्थापना और अधिक बल दिया है। अतः धाज के प्रबन्ध-काव्य में छिन्न और भाव-बोध बल गया है। धाज का प्रबन्ध-काव्य स्थूल मानस कथा सम्पूर्ण व्यक्तित्व बिजाल समय प्रवाह की श्रृंखला से एकसूत्रित न होकर मम सत्त्वों की मूल रेखाओं बिजाल के इन्हीं बिजालित व्यक्तित्वों और अनाधुनिकताओं की प्रतीति से अनुसूत होती है। कथानक जल ही पुरानी का इतिहास में

व्यंग भी इस युग की कविता की एक उपलब्धि है जिसे आज के कवियों — नागार्जुन, प्रभाकर माचवे, भवानी प्रसाद मिश्र, त्रिलोचन आदि ने यथार्थ के एक अत्यन्त सशक्त और प्रभावशाली माध्यम के रूप में ग्रहण किया है। इन व्यंग्यों का लक्ष्य व्यक्ति समाज, मर्यादा जर्जर तथा सड़ी गली रूढ़ियों है। नागार्जुन ने इस दिशा में प्रशमनीय कार्य किया है, यद्यपि कहीं कहीं उनके व्यंग्य बहुत ही तीखे और असंतुलित हो उठे हैं। परन्तु अनेक कविताओं जैसे 'प्रेत का बयान' 'तालाब की मछलियाँ' 'वे और तुम' आदि में उनका व्यंग्य बड़ा सधा हुआ और मार्मिक है।

स्वातन्त्र्यता के बाद की हिन्दी कविता ने शिल्प के सम्बन्ध में एक और प्राचीन के प्रति विद्रोह किया है और दूसरी ओर नये प्रयोगों को अपनाया है। अतिरजना, अलंकरण, रूढ़ प्रतीक योजना, काव्येतर तत्वों के सम्मिश्रण से उसने अपने को मुक्त करने की चेष्टा की है। प्रस्तुत अप्रस्तुत का परम्परागत विभाजन भी आज 'लुप्त' होता जा रहा है। कवि आज व्यक्त जगत् की किसी वस्तु विशेष का किसी अन्य वस्तु के माध्यम से वर्णन नहीं करता, वह वस्तुजगत से ग्रहीत अनुभव को उसके सश्लिष्ट रूप में प्रस्तुत करता है। जगदीश गुप्त के शब्दों में, "वह किसी विषय पर कविता नहीं लिखता, उसका अनुभव ही कविता का विषय होता है।" उपमानों की नवीनता रूपकों का नया विधान और आलंकारिकता के सम्बन्ध में नया दृष्टिकोण इस नये काव्य की विशेषता है जैसे

“प्यार का बल्ब प्यूज हो गया।

बिजली के स्टोव सी एकदम सुख हो जाती है।”

इसके विपरीत आज के प्रगतिशील कवि ने भाषागत प्रयोगों की एकान्त वैयक्तिक लीको से बचते हुए उसकी व्यञ्जना-शक्ति को समर्थ बनाया है, समग्र जीवन-क्षेत्रों से शब्द-चयन किया है। लोक जीवन से शब्दों का चुनाव करते हुए इन्होंने भाषा को सहज, सुथरा और अर्थ-गर्म बनाने की चेष्टा की है।

छन्दों के बन्धनों के प्रति अनास्था होते हुए भी प्रयोगशील कवियों ने राग-तत्त्व और लय-तत्त्व के प्रति उपेक्षा-भाव नहीं दिखाया है। ऐसी कविताएँ कम ही हैं जिनमें गद्य की सी नीरसता और शुष्कता हो। कहीं-कहीं लोकगीतों के आधार पर इन्होंने गीतों की रचना की है उधर प्रगतिशील कवियों ने अतिरिक्त नयेपन से बचते हुए परम्परागत भूमिकाओं से जुड़ने का प्रयास किया है। गीत, गजल, सवाई सानेट तथा परम्परागत अन्य काव्य-रूपों के साथ विशेष रूप से मुक्त छन्द के प्रयोग के प्रति मक्की रुचि रही है। पर इन कवियों ने मुक्त छन्द को लय-तत्त्व के साथ ग्रहण किया है। लोक-भूमिका से जुड़कर लय-तत्त्व को अभिनव रूप प्राप्त हुआ है। अजैय तक के काव्य में संगीत तत्त्व वर्तमान है। अतः आज की हिन्दी कविता में छन्द सम्बन्धी विविध प्रयोग में बावजूद संगीत और लय-तत्त्व वर्तमान हैं।

गीत-कविता—यद्यपि प्रयोगवादी काव्य की प्रधानता के कारण हिन्दी गीत-कविता पर बड़ा भारी सकट आ गया था, पर अब वह उससे मुक्त हो गई है। आचलिकता के आन्दोलन ने निश्चय ही उसे बल प्रदान किया है। ओम प्रभाकर को मध्य प्रदेश के पठारों, केदार अश्रवाल को बुन्देलखण्ड, केदारनाथसिंह और रामदरश मिश्र

माध्यम से कवि ने अपने जीवनानुभवों और समाधानों को प्रस्तुत किया है कि वास्तविक सफलता अभी मिलेगी जब धार्मिक योग-योग के साथ आध्यात्मिक चेतना का विकास होगा। कलाकेन्द्र निर्गुण राष्ट्रियता से मानवता और मानवता से वैयक्तिक की ओर अग्रसर होता है।

यह तो सच है कि 'सोकायतन' में पहली बार सम्पूर्ण युग को पकड़ने की चेष्टा की गई है, पर यह काव्य बौद्धिक अधिभूत हो उठा है कवि अपने विचारों और भावों को राग के स्तर पर नहीं ला सके हैं वे जीवन के संवेदनों के बीच नहीं उभर सके हैं। चित्र की दृष्टि से भी यह बहुत सफल नहीं कहा जा सकता। कलात्मक रचना की विशिष्टता अनुपातहीनता एक ही बात को तरह-तरह से कहने की प्रवृत्ति और रिपोजिटिव की प्रवृत्ति से इस ग्रन्थ काव्य को दृष्टि पड़ती है।

कनुप्रिया एक नये प्रकार का प्रबन्ध काव्य है। इसमें कला के साथ बीते राजा के उन्मत्त क्षणों की विभिन्न स्थितियों को रूप देना ही कवि को अभिप्रेत है कोई कथा कहना नहीं। स्मृत प्रसंगों की खगल संवेदना की प्रधानता है। रामचरित मय में उसके सम्बन्ध में लिखा है 'कनुप्रिया ही एक ऐसी कविता है जो चित्र और बोध दोनों दृष्टियों से आधुनिकता का प्रतिनिधित्व करती है। कनुप्रिया में प्रस्तुत जीवन की नई अनुसूचियाँ आधुनिक प्रश्न नहीं चेतना-बोध नये चित्र और नई धर्ममत्ता से पूज सरल भाषा इसके विशिष्ट गुण हैं।

'महामाया' 'ग्रीष्म' और 'उत्तर अय' इस काल के अन्य तीन प्रबन्ध-काव्य हैं जिनमें से पहले में जलवायव की कथा कही गई है और अन्य दो में पौराणिक विषयों द्वारा नया संवेद दिया गया है जैसे कि पीछा तो जीवन की नियति है उसे भोगना ही सबसे मुक्ति पाना है।

सारांश यह है कि स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी प्रबन्ध-काव्य परम्परागत प्रबन्ध-काव्यों से निरान्त मिल है। वे स्मृत से अधिक सूक्ष्म पर केन्द्रित हैं स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी काव्य के उपर्युक्त विवेचन के उपरान्त हमें निराश होने का कोई कारण नहीं मिलता और यह कहना अनुचित प्रतीत होता है कि बीसवीं शताब्दी कविता के अनुकूल नहीं है।

लिया गया हो, पर उसमें नवीन भाव-बोध और संवेदनाओं का स्पर्श होता है। उसमें वर्ग अतीत में वर्तमान का प्रक्षेपण किया जाता है।

स्वतंत्रता के पश्चात् जो महत्त्वपूर्ण प्रबन्ध-काव्य लिखे गए हैं वे हैं—गुप्त जी के 'जय भारत' और 'विष्णु प्रिया', दिनकर के 'उर्वशी' और 'रश्मिरथी' पन्त जी का 'लोकायतन' और धर्मवीर भारती का 'कनुप्रिया'। ठाकुर प्रसाद सिंह का 'महा-मानव' और नरेन्द्र शर्मा की 'द्रौपदी' भी इसी क्रम में आती हैं।

'जय भारत' की कथा महाभारत की कथा का हिन्दी रूपान्तर है और 'विष्णु प्रिया' में चैतन्य महाप्रभु की धर्मपत्नी विष्णुप्रिया का चरित्र गाया गया है। उन्होंने आज की मानवतावादो दृष्टि से ही उर्मिला, यशोधरा की तरह विष्णुप्रिया के उपेक्षित गौरव को, उसके त्याग और व्यथा को वाणी दी है। 'जयभारत' की एकमात्र विशेषता यह है कि कवि ने मार्मिक प्रसंगों को उभारकर भावमय बना दिया है, अन्यथा उमका महत्त्व केवल इतना है कि वह हिन्दी में महाभारत का काव्यमय संस्करण है।

'रश्मिरथी' में भी आधुनिक मानवतावाद के आलोक में कर्ण के चरित्र का उद्घाटन और उसके माध्यम से सम्पूर्ण कलकित, उपेक्षित, मानवता की मुक्ति का वाणी देने का प्रयत्न किया गया है।

“मैं उनका आदर्श, कहीं जो व्यथा न खोल सकेंगे,

पूछेगा जग, किन्तु पिता का नाम न बोल सकेंगे।।”

प्रबन्ध-कुशलता के अतिरिक्त उसमें नवीन भावोन्मेष नवीन दृष्टि मार्मिक प्रसंग तथा गहरी संवेदनाएँ हैं जो सब मिलाकर काव्य को प्रभावशाली बनाते हैं।

'उर्वशी' में उर्वशी और पुरुषा के प्राचीन आख्यान में एक नया दार्शनिक अर्थ जोड़ा गया है। यह दर्शन है प्रेम और ईश्वर, जैन और आत्म धरातल को परस्पर मिलाना, उपेक्षित धरती की महत्ता स्थापित करना। पर इस काव्य की महानता उसके दर्शन में इतनी नहीं जितनी उसके प्रेम और सौन्दर्य के विधान में। वस्तुतः यह काव्य है ही प्रेम और सौन्दर्य का काव्य। कवि ने प्रेम की छवियों को मनोवैज्ञानिक धरातल पर पहचाना है। इसमें न तो 'रश्मिरथी' की घटना बहुलता और वर्णनात्मक है, न 'कुरुक्षेत्र' की वैचारिकता। इसमें तो भाव-सकुलता के सहारे प्रबन्धात्मकता व्यजित है इसीलिए इसमें बिम्बों की बहुलता है। ये बिम्ब कहीं तो पारस्परिक हैं और कहीं बहुत ही नये और ताजे। 'उर्वशी' सवाद शैली में लिखा गया है पर कहीं कहीं प्रेम के गहन क्षणों में लम्बे-लम्बे उद्गार खटकते हैं।

पन्त जी के 'लोकायतन' में स्वाधीनता-पूर्व तथा स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय जीवन की गाथा कही गई है। यह दो खण्डों में विभाजित है—बाह्य परिवेश और अन्त-चैतन्य में। प्रथम खण्ड में कवि ने देश-काल की विषम अवस्था तथा जन-जीवन के ह्रास और अभाव की कथा सुन्दरपुर गाँव के माध्यम से कही है कि किस प्रकार स्वतन्त्र होने पर भी संस्कृति के वास्तविक प्रकाश के अभाव में लोग धर्म और कर्म की संकुचित गलियों में भटक गए। धर्म, अर्थ, काम सभी का रूप विकृत हो उठा। इन विषमताओं का समाधान कवि ने कला-केन्द्र के द्वारा कराया है, और उसी के

षष्ठ वर्ग

हिन्दी साहित्य के विभिन्न वाद

रहस्यवाद की विभिन्न विद्वानों ने विभिन्न परिभाषाओं में प्रयत्न करने का प्रयास किया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में 'साधना के क्षेत्र में जो प्रवृत्तियाँ हैं, काव्य के क्षेत्र में वही रहस्यवाद है।' बाबू गुमानराय के मतानुसार, प्रकृति में मानवी भावों का आरोप कर जड़-वस्तु के एकीकरण की प्रकृति ज्ञानावाह की विशेषता है और उसके मूर्त रूप की अनुभूति से तुलना करने वाले अस्कार विज्ञान में जैसे 'बिकरी घनकें श्यों तर्कबाल सहरो के सिध्द इच्छाओं-सी असमान' तथा मानवीकरण प्रधान साक्ष्यिक प्रयोगों में परिलक्षित होती है। जब यह प्रकृति कुछ अधिक वास्तविकता धारण कर अनुभूति-मय निजी सम्बन्ध की ओर अग्रसर होती है तभी ज्ञानावाह रहस्यवाद में परिणत होता है। यगाप्रसाद पाण्डेय का कथन है—

मनुष्य जब अपनी मानवीय विषयता में अपना प्राकृतिक व्यापारों की विषयता में किसी एक अन्तर्निहित शक्ति के प्रभाव तथा अस्तित्व की कल्पना करने लगा तभी वह रहस्यवाद का बीजारोपण हुआ। रहस्यवाद हृदय की वह दिव्य अनुभूति है जिसके भावावेश में प्राणी अपने समीप और पारिवर्त अस्तित्व से उस घसीम एवं स्वर्गिक 'महा अस्तित्व' के साथ एकात्मकता का अनुभव करने लगता है। डा.

रामकुमार वर्मा बीकारमा के अलौकिक शक्ति के साथ पूर्ण ऐक्यात्म्य को रहस्यवाद मानते हुए लिखते हैं— 'रहस्यवाद बीकारमा की उस अन्तर्निहित प्रकृति का प्रकाशन है जिसमें वह दिव्य और अलौकिक शक्ति से अपना आत्म और निरञ्जल सम्बन्ध जोड़ना चाहता है और वह सम्बन्ध वहाँ तक यह जाता है कि दोनों में अन्तर नहीं रह जाता। महावेशी वर्मा रहस्यवाद के संवेद्य-सत्य की ओर संकेत करती हुई कहती हैं—

"जब प्रकृति की अनेकव्युत्पत्ति में परिवर्तनशील विभिन्नता में कवि ने एक ऐसा तार तन्मय खोजने का प्रयास किया जिसका एक छोर किसी घसीम वस्तुता में और दूसरा उसके घसीम हृदय में समाया हुआ था तब प्रकृति का एक-एक अंग एक अलौकिक व्यक्तित्व लेकर जाग उठा। परन्तु इस सम्बन्ध में मानव-हृदय की सारी व्याप्त न बुझ सकी क्योंकि मानवीय सम्बन्धों में जब तक अनुप्राण-अन्तर्निहित आत्म विचरन का भाव नहीं बुझ जाता तब तक वे सरस नहीं हो पाते और जब तक वह अनुप्राण सीमातीत नहीं हो जाती तब तक हृदय का अभाव नहीं दूर होता। इसी से इस अनेकव्युत्पत्ति के कारण हर एक अनुप्राण अस्तित्व का आरोपण कर उसके निष्कट आत्म-निर्देशन कर देता इस काव्य का दूसरा सोपान बना जिसे रहस्यमय रूप के कारण ही रहस्यवाद का नाम दिया गया। रहस्यवाद के विषय में जबिकर अवसरकर प्रसाद का मन्तव्य है— काव्य में आत्मा की नवकारमक अनुभूति की मुख्य बाधा का नाम रहस्यवाद है। आचार्य नन्दकुमार बाजपेयी ने कहा है— "जिसे परोक्ष सत्ता की अनुभूति और उसमें मिलन की भावना रहस्यवाद है। डा. गोविन्द विमुणायक रहस्यवाद की सृष्टि का मूल कारण बताते हुए लिखते हैं— 'जब साधक जाहना के सहारे आध्यात्मिक सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की वाणी के द्वारा अस्मय रूपी में सजाकर रखने लगता है तभी साहित्य में रहस्यवाद की सृष्टि होती है। व. परशुराम अनुबेदी की मान्यता है— रहस्यवाद सत्य काव्य की एक पारा विशेष की सृष्टि करता है। वह प्रवाणनः उन्मेष लक्षित होने वाली उक्त अविश्वसनीय की ओर संकेत करता है जो विश्वामय सत्ता

: ६२ :

रहस्यवाद और हिन्दी-काव्य

१. रहस्यवाद की परिभाषा तथा उनका निष्कर्ष

२. काव्यगत रहस्यवाद और दर्शनगत रहस्यवाद में अन्तर

३. रहस्यवाद के सोपान

४. रहस्यवाद के मेद

५. रहस्यवाद का विकास—(अ) प्राचीन भारतीय ऋद्धमय में रहस्यवाद का विकास, (आ) हिन्दी-साहित्य के प्रमुख रहस्यवादी कवि—(क) कवीर, (ख) जायसी, (ग) जयशंकर प्रसाद, (घ) प० सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला, (ङ) सुमित्रानन्दन पंत, (च) महादेवी वर्मा

६. रहस्यवाद की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

७. रहस्यवाद और छायावाद

८. उपसंहार

रहस्यवाद की परिभाषा तथा उनका निष्कर्ष

मानव अत्यन्त जिज्ञासु प्राणी है। वह अनादिकाल से ही बड़ी जिज्ञासा भरी दृष्टि से ससार के विपुल प्राकृतिक वैभव को देखता आया है और इस वैभव के कर्ता के विषय में जानने की उसकी अतृप्त लालसा रही है। अपने चारों ओर के वन, गिरि, नदी, पादप, पशु-पक्षी, सूर्य, चन्द्र, नक्षत्र, मेघ, वायु आदि सभी के मूल में वह एक रहस्यमय सत्ता को देखता है। इस रहस्यमय सत्ता के साथ जब उसकी आत्मा तादात्म्य प्राप्त कर लेती है तब उसे एक विचित्र प्रकार की भाव-विह्वल अनुभूति होती है। इसी अनुभूति को जब वह शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्त करता है तब यही अभिव्यक्ति 'रहस्यवाद' की सजा से अभिहित की जाती है। रहस्यवादी की भाषा कुछ अटपटी सी होती है, क्योंकि मानव अपनी अनुभूति को यथावत् उपस्थापित करने में अपने को असमर्थ पाता है। इस असमर्थता के कारण उसके हृदय में एक प्रकार की व्याकुलता का अनुभव होता है और इस व्याकुलता की दशा में उसके शब्द कुछ विचित्र से हो जाते हैं। इसी कठिनाई का अनुभव कर कवीर ने कह दिया था—'कहिंवे कूँ शोभा नही, देख्या ही परमाण ।' वे इस रहस्य-गाथा को 'अकथ कहानी प्रेम की' कहकर इसे 'गूँगे का गुड़ मान मौन हो जाते हैं।' वाणी के घनी महाकवि प्रसाद ने भी कह दिया—हे अनन्त रमणीय ! कौन तुम ? यह मैं कैसे कह सकता !

जगत् भीर बाह्य जगत् दोनों एक दूसरे से मिल जाते हैं। तीसरी कोटि में साधना चरम सीमा पर पहुँच जाती है। यहाँ आत्मा परमात्मा में सीम हो जाती है। यहाँ पहुँचकर आत्मा का पुनः अस्तित्व समाप्त हो जाता है और वह परमात्मा के साथ एकाकार हो जाती है। इस स्थिति में वह सहज ही परमात्मा के गुणों का अपने पर आरोप कर लेती है। ये तीनों सोपान अपरिवर्तनीय हैं वह मही कहा जा सकता है। परिस्थिति-भेद से इनमें जोड़ा-बहुत अंतर किया जा सकता है। ऐसा भी हो सकता है कि साधक प्रथम सोपान को पार किये बिना ही द्वितीय सोपान पर पहुँच जाय। उदाहरणार्थ कबीर की साधना का आरम्भ ही इस अस्तिकता से होता है उसमें हम बिनासा भाव मिसला ही नहीं।

रहस्यवाद के भेद

विद्वानों ने रहस्यवाद के अपने अपने ढंग से भेद किये हैं। एक पाश्चात्य विद्वान् ने रहस्यवाद को चार वर्गों में बाँटा है—(१) प्रेम और सौन्दर्य सम्बन्धी रहस्यवाद (२) दर्शन सम्बन्धी रहस्यवाद (३) धर्म और उपासना सम्बन्धी रहस्यवाद तथा (४) प्रकृति सम्बन्धी रहस्यवाद। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इसके दो प्रकारों का उल्लेख किया है—(१) साधनात्मक रहस्यवाद और (२) भावनात्मक रहस्यवाद। डॉ० जयप्रतिभन्त गुप्त ने ये सभी भेद आध्यात्मिक और अनाध्यात्मिक माने हैं। उनका कहना है कि रहस्यवाद में असौक्यिक प्रेम और अद्वैत दर्शन की सत्ता अनिवार्य रूप से रहती है अतः प्रेम सम्बन्धी रहस्यवाद और दर्शन सम्बन्धी रहस्यवाद—दोनों का एक दूसरे से भिन्न बताना उचित नहीं। कोरे धर्म दर्शन या कोरी उपासना या साधना से भी रहस्यवाद की सृष्टि नहीं हो सकती इस सबसे साधारणतया का पुट होने पर ही रहस्यवाद का विकास हो जाता है, अतः नास्तिक दार्शनिक उपासनात्मक या साधनात्मक भेद भी भावनात्मक रहस्यवाद में भिन्न नहीं हैं। इसी प्रकार समात्मकता या प्रभव में ही भावनात्मकता एवं साहित्यिकता का भी समावेश हो जाता है। डॉ० गुप्त ने विभिन्न विद्वानों द्वारा किये गये रहस्यवाद के विभिन्न भेदों को भेद न मान कर एक ही रहस्यवाद के विभिन्न अंग माना है, जो समन्वित रूप से साध-साध विद्यमान रहते हैं।

वस्तुतः प्रत्येक विचार धारा पर युग का प्रभाव पड़ना स्वाभाविक है। रहस्यवाद का रूप भी बीसवीं शताब्दी के समय था किन्तु बीसवीं शताब्दी का नहीं है; उसमें कुछ अन्तर आ गया है। इसीलिए हिन्दी के रहस्यवादी कवियों को दो भेद किये जा सकते हैं—(१) प्राचीन रहस्यवादी कवि तथा (२) आधुनिक रहस्यवादी कवि; यमना इन दोनों प्रकार के कवियों को हम क्रमशः यथार्थ रहस्यवादी और दार्शनिक रहस्यवादी भी कह सकते हैं। प्रथम प्रकार के कवि अपने जीवन में पूर्ण रूप से साधक और उपासक रहे हैं उन्होंने अपनी साधना के जल पर परम सत्य की अनुभूति प्राप्त की है और उसे स्वाभाविक रूप में अभिव्यक्त किया है। इस के अन्तर् कबीर दादू दादिव का नाम आता है। दूसरे प्रकार के कवि प्रत्यक्ष जीवन में तो साधारणता में मग्न रहते हैं किन्तु विषयों की कुछ घड़ियों में बहना या भिन्नता के रूप पर रहस्यवाद की मुष्टि बर डाली है। प्रसाद गिराला नंद महादेवी धारि की इसी दूसरी कोटि

की प्रत्यक्ष, गम्भीर एवं तीव्र अनुभूति के साथ सम्बन्ध रखती है।

डॉ० भगीरथ दीक्षित ने रहस्यवाद के तत्त्वों पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—“रहस्यवाद में भारतीय वेदान्त का ब्रह्म-चिन्तन, भक्तों की भगवान् विषयक भावना, दिव्य प्रणयानुभूति और लौकिक रूपों के माध्यम से पार्थिव अभिव्यक्ति की एक साथ रहस्यपूर्ण स्थिति अनिवार्य है।”

उपर्युक्त परिभाषाओं में शाब्दिक अन्तर होते हुए भी कोई मौलिक भेद नहीं है। इन सभी परिभाषाओं से परमात्मा के प्रति जीवात्मा के आत्म-निवेदन, मिलन के लिए प्रयत्न और मिलन की ही ध्वनि निकलती है।

काव्यगत रहस्यवाद और दर्शनगत रहस्यवाद में अन्तर.

काव्यगत रहस्यवाद तथा दर्शनगत रहस्यवाद में पर्याप्त अन्तर है। काव्य के रहस्यवाद में जहाँ भावना का प्राधान्य है, वहाँ दर्शन के रहस्यवाद में ज्ञान का। काव्य का रहस्यवाद जहाँ हृदय से उद्भूत है, दर्शन का रहस्यवाद वहाँ मस्तिष्क की उपज है एक आधुनिक आलोचक ने दोनों प्रकार के रहस्यवाद के बीच भेद स्थापित करते हुए लिखा है—“काव्यगत रहस्यवाद की आत्मा भाव है और उसका उद्गम-स्थान हृदय है। दूसरी ओर दर्शन के रहस्यवाद की आत्मा ज्ञान है और उसका मूल स्रोत मस्तिष्क है। ज्ञान-द्वारा आत्मा और परमात्मा की एकता की स्थापना दर्शन का विषय है किन्तु भावातिरेक द्वारा इस भावात्मक ऐक्य की अनुभूति काव्य में वर्तमान रहती है। दर्शनगत रहस्यवाद में मसार की नश्वरता से उत्पन्न उदासीनता, माया की छलना से भय और ज्ञान चिन्तन आदि तत्त्वों को प्रमुख स्थान दिया जाता है, किन्तु काव्यगत रहस्यवाद मुख्यतया मानव-प्रेम, आश्चर्य का भाव और परमात्मा के विरह में आत्मा की व्याकुलता को आत्मसात् करता हुआ आगे बढ़ता है।”

रहस्यवाद के सोपान

डॉ० प्रेमनारायण शुक्ल ने रहस्यवाद के निम्नाङ्कित पाँच सोपान माने हैं—

- १ प्रभु के प्रति जिज्ञासा, कुतूहल अथवा विस्मय की भावना,
- २ प्रभु का महत्त्व और उसकी अनिवर्चनीयता,
- ३ प्रभु के दर्शन का प्रयत्न,
- ४ प्रभु के प्रति विभिन्न सम्बन्धों की उद्भावना,
- ५ प्रभु से एकाकारिता।

किन्तु अधिकांश विद्वान् रहस्यवाद की क्रम से तीन ही कोटियाँ स्वीकार करते हैं प्रथम अवस्था में साधक के अन्दर असीम सत्ता के प्रति जिज्ञासा उत्पन्न होती है। वह प्रकृति के समस्त रूप-सौन्दर्य तथा जगत् के कार्य-कलापों में अन्तर्हित किसी अलौकिक शक्ति को जानने का प्रयत्न करता है। रहस्यवाद की दूसरी स्थिति वहाँ आती है जहाँ साधक असीम सत्ता से प्रेम करने लगता है। उसकी भावनाएँ इतनी तीव्र हो जाती हैं कि वह एक प्रकार का पागलपन अनुभव करने लगती है। प्रेम की इस दशा में आत्मा अपने भौतिक अस्तित्व से ऊपर उठ जाती है। इस प्रेम-भावना के कारण लौकिक तथा अलौकिक जीवन में सहज ही सामंजस्य प्रस्तुत हो जाता है। यहाँ अन्त-

रहस्यवाद का विकास

भारत अत्यन्त प्राचीन काल से ही दर्शन-प्रधान देश रहा है। अतः इस देश में रहस्यवाद की परम्परा बहुत अधिक पुरानी है।

(अ) प्राचीन भारतीय वाङ्मय में रहस्यवाद का विकास—सर्वप्रथम रहस्यवादी भाषना हमें भारतीय वाङ्मय के प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेद में मिलती है। वहाँ कहा गया है—

उतत्त्वया तन्वा संवेदे उत्तवाम्यन्तर्बक्यसे मुचामि ।

—ऋ ७।८१।२

अर्थात् 'मैं कम अपने इस शरीर से उसकी स्तुति करूँगा और कम मैं उस वरण करने योग्य के हृदय से एकता स्थापित कर सकूँगा।

ऋग्वेद के नासदीय सूक्त में रहस्यवादी भाषना की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है।

उपनिषदों में तो रहस्यवाद का बहुत ही अधिक प्रतिपादन हुआ है। 'केनोपनिषद्' में जिज्ञासार्थक जगत् से और श्वेताश्वेत्तरोपनिषद् में एक ही रहस्यवाद का स्वरूप अच्छी प्रकार से स्पष्ट किया गया है। त्रिव्य का गुह्य से प्रगट है—

ओ३म् केनेपितं पतति प्रेपितं मन केन प्राण प्रथमः प्रीतिपुच्छः ।

केनेपितां चार्चामनां चरन्ति चक्षु ओर्चं क च शेषो पुनस्ति ॥

अर्थात्, 'अङ्क-रूप अस्त-ऊर्ध्व' प्राण बाणी आदि कर्मेन्द्रियों और चक्षु आदि ज्ञानेन्द्रियों को अपना-अपना कार्य करने की योग्यता प्रदान करने वाला और उन्हें अपने-अपने कार्य में प्रवृत्त करने वाला जो कोई एक सर्वशक्तिमान् चेतन है वह कौन है और कैसा ?

ओपनिषदिक रहस्यवाद के विषय में एक बात विशेष रूप से ध्यातव्य है और वह यह कि वहाँ उसकी वह काम्यात्मक अनुभूति नहीं मिलती जिसे रहस्यवाद कह सकते हैं।

भक्ति-मूत्रो तथा पुराण) में आनीन्द्रिक सत्ता के प्रति प्रेम भावना तो मिलती है, किन्तु उसमें अद्वैतवाद जो रहस्यवाद का मूलाधार है नहीं पाया जाता। वहाँ तो भक्त सत्त्व-रोषक भाव से भगवान् का भजन-कीर्तन करता है। अतः उसमें अद्वैत की भावना का प्रगट ही नहीं उठता। आठवीं-नवीं शताब्दी में शङ्कराचार्य ने रहस्यवाद का पुनरुद्धार किया किन्तु परवर्ती भाषायों में इस अद्वैतवाद के विविष्टाद्वैत ईशान्वीत गुहाद्वैत आदि भेद करके उसका मार्ग ही रोक दिया।

(आ) हिन्दी-साहित्य के प्रमुख रहस्यवादी कवि—हिन्दी-साहित्य में हम रहस्यवाद नहीं, वाङ्मय आदि के समय से मिलता है। एक विद्वान् ने सन्तों के रहस्यवाद के सानो का विवरण करते हुए लिखा है—“बीरहबी-पद्महबी शरी में भारतीय सन्तों द्वारा रहस्यवाद का प्रवर्तन मुख्यतः दो आनिक सम्प्रदायों के बीच से हुआ—एक वा नाथ-पंथी सम्प्रदाय और दूसरा—बैष्णव-भक्ति सम्प्रदाय। तत्त लोप एक और तो भाषयनिवा न निगुन की उपासना शरीरार करत के किन्तु के इच्छाम

रहस्यवाद और हिन्दी काव्य

के रहस्यवादी कवियों में गणना की जाती है। प्रो० भारतभूषण सरोज ने इन दोनों ही वर्गों के रहस्यवादी कवियों में अन्तर को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“इनके (प्रसाद, निराला, पत, तथा महादेवी के) और भक्ति कालीन साधको और सन्तों के रहस्यवाद में प्रमुखतः एक अन्तर हमें दिखाई पड़ता है और वह यह कि आधुनिक युग के ये कवि कवि पहले हैं और साधक भक्त या दार्शनिक वाद में और सन्त कवि पहले सन्त हैं और बाद में कवि। उनका रहस्यवाद उनके व्यक्तित्व का एक ही नहीं, अपितु-समग्र भाग कहा जा सकता है और आधुनिक कवियों का रहस्यवाद उनके कवि-रूप का अंग है तथा उनके कवित्व का एक अंग है। इसी बात को और भी स्पष्ट करने के लिए हम यों कह सकते हैं कि सन्त कवियों का काव्य उनके कवित्व और काव्य का अंग है।” एक अन्य आलोचक का मत है “प्राचीन रहस्यवाद और अर्वाचीन रहस्यवाद में पर्याप्त अन्तर दिखाई देता है। आधुनिक रहस्यवाद पश्चिमी धारा से प्रभावित है। प्राचीन रहस्यवाद में बौद्धिक चेतना की प्रधानता है, किन्तु आधुनिक रहस्यवाद में प्रेम-सम्बन्ध तथा प्रणय निवेदन को प्रमुख स्थान दिया गया है। प्राचीन रहस्यवाद में धार्मिक अनुभूति एवं साधना का प्राधान्य है, किन्तु आज का रहस्यवाद धार्मिक साधना का फल न होकर मुख्यतया कल्पना पर आधारित है।” हिन्दी में आधुनिक रहस्यवाद पश्चिम की देन है, इस बात को प्रसाद जी ने स्पष्ट ही अस्वीकार किया है। वे इसे भारतीय परम्परा का विकसित रूप मानते हैं—“वर्तमान हिन्दी में इस अद्वैत रहस्यवाद की सौन्दर्यमयी व्यञ्जना होने लगी है। वह साहित्य में रहस्यवाद का स्वाभाविक विकास है वर्तमान रहस्यवाद की धारा भारत की निजी सम्पत्ति है, इसमें सन्देह नहीं।” एक स्थल पर उन्होंने लिखा है—“आज साहित्य में विश्व-सुन्दरी प्रकृति में चेतना का आरोप सस्कृत वाङ्मय में प्रचुरता से प्राप्त होता है। यह प्रकृति वा शक्ति का रहस्यवाद सौन्दर्य लहरी के ‘शरीरन्व शम्भो’ का अनुकरणमात्र है। वर्तमान हिन्दी का रहस्यवाद स्वाभाविक रूप से विकसित होकर आया है।” महादेवी ने भी रहस्यवाद के तत्त्वों का उल्लेख करते हुए उसे परम्परागत ही माना है। वे लिखती हैं—“आज गीत में हम जिसे नये रहस्यवाद के रूप में ग्रहण कर रहे हैं, वह इन सबकी विशेषताओं से युक्त होने पर भी उन सबसे भिन्न है। उसने परा विद्या की अपार्थिवता ली, वेदान्त के अद्वैत की छाया ग्रहण की, लेकिन प्रेम से तीव्रता उधार ली और इन सबको कवीर के सांकेतिक दाम्पत्य-भाव सूत्र में बाँधकर एक निराले स्नेह-सम्बन्ध की सृष्टि कर डाली जो मनुष्य के हृदय को आलम्बन दे सका, उसे पार्थिव प्रेम से ऊपर उठा सका तथा मस्तिष्क को हृदयमय और हृदय को मस्तिष्कमय बना सका।”

वस्तुतः यदि निष्पक्ष भाव से देखा जाय तो इतना तो मानना ही पड़ेगा कि भले ही छायावाद-युग के कवियों का रहस्यवाद परम्परा-विकसित ही हो, किन्तु उसकी ओर प्रेरित करने का श्रेय वर्ड्सवर्थ, कॉलरिज प्रभृति पाश्चात्य रोमानी कवियों को ही है। जब छायावाद के कवियों ने इन पाश्चात्य कवियों की कृतियों में रहस्यवाद (mysticism) की अभिव्यक्ति देखी तो ये भी उसकी ओर प्रवृत्त हुए और अपनी रचनाओं में उसे स्वीकार किया।

‘बहुत दिन मैं भी प्रीतम पसे । माय बड़े घर बडे पासे ॥

मंगसवार भीही मग राखी । राम रसाइन रसना बाखी ॥’

बागमुर में काशी के पण्डितों के छत्रके छुड़ाने वाला कबीर प्रियतम से मिसन की बेला में लखन-मण्डन सब कुछ भूस गया है । उस समय तो उसे अपने प्रियतम के प्रतिरिक्त और कुछ दिखायी ही नहीं पड़ा । अपने पति में परानुरक्त मनेसी की भांति उस अपने प्रियतम से ही बातचीत करने से फुर्सत नहीं । रहस्यवाद के क्षेत्र में कबीर निस्सन्देह अप्रतिम हैं ।

(क) जायसी—जायसी के काव्य में भी प्रेम प्रधान रहस्यवाद का सुन्दर रूप देखने को मिलता है । जायसी के रहस्यवाद का आधार सूफी-साधना-पद्धति है । उसका मूल तत्त्व प्रेम की पीर है । जायसी ने इसका मन्त्राली—(लौकिक-प्रेम) को इसका ‘हसीकी’ (आध्यात्मिक प्रेम) का प्रथम सोपान माना है । यही कारण है कि उन्होंने अपने रहस्यवाद को अभिव्यक्ति प्रदान करने के लिए रतनसेन और पद्मावती के कथानक को अपनाया है, और इस प्रकार लौकिक प्रेम कथा के माध्यम से आध्यात्मिक प्रेम की मनोरम व्यंजना की है । जायसी ने अपने रहस्यवाद को लौकिक आधार पर आधारित किया है इसीलिए उनका रहस्यवाद अधिक सरस एवं हृदयग्राही बन पड़ा है । उन्होंने आत्मा को पुरुष-रूप में और ब्रह्म को स्त्री-रूप में चित्रित कर आत्मा को परमात्मा से मिलने के लिए व्याकुल दिखाया है । पद्मावती के रूप में जायसी का ब्रह्म प्रसौकिक सौन्दर्य से मण्डित है । विरह के सौन्दर्य का आदि-स्रोत उसी ब्रह्म का सौन्दर्य है । विरह के कग-कग में उसी ब्रह्म की विरह ज्योति प्रतिबिम्बित है—

‘रवि सति तनस विपाहि ओहि ओती । रतन बहारन मानिक मोती ॥

जहँ-तहँ बिहँसि सुभाबहि हँसी । तहँ-तहँ छिडकि ओति परवसी ॥

(ग) बयनकर प्रसाद—प्रसाद एक अत्यन्त उच्चकोटि के कवि हैं । उन्होंने रहस्यवाद को कल्पना के इन्द्रजनुवी कथों में रचा है । वस्तुतः उनके रहस्यवाद में अनुभूति की कमी और कल्पना का ही प्राधान्य है । यही कारण है कि उनका रहस्यवाद पाठक के हृदय को इतना अधिक आन्वेषित नहीं करता जितना कबीर का । वस्तुस्थिति तो यह है कि जायसी के प्रायः सभी कवियों में आध्यात्मिक साधना का धारा है इसीलिए उन सभी को प्रायः कल्पना का अधिक आधार लेना पड़ा है ।

प्रसाद की निम्नांकित पंक्तियों में उस अव्यक्त परम सत्ता के प्रति निराशा भाव देखा जा सकता है—

‘महालीन इस परम ध्योम में

अन्तरिम में ज्योतिर्मान

यह तनय और बिछलकन

किसका करते हैं सम्मान ?

छिप जाते हैं और निकलते

धाक्यन में छिपे हुए

की साधना-पद्धति से वचना चाहते थे, दूसरी ओर वे भक्ति आन्दोलन की भावनात्मकता को ग्रहण करना चाहते थे पर उसके सगुणवाद से दूर रहे। इस प्रकार नाथ पथियों का निर्गुण वैष्णव-भक्ति के भक्तिभाव से मिश्रित होकर रहस्यवाद का आधार बन गया। नामदेव, कबीर दादू आदि मन्तो में हमें यही रूप दृष्टिगोचर होता है।”

हिन्दी के मुख्य रहस्यवादी कवियों में प्रायः कबीर, जायसी, प्रसाद, निराला, पन्त और महादेवी का नाम लिया जाता है, अतः यहाँ पर इन्हीं के रहस्यवाद पर विचार किया जायेगा।

(क) कबीर—समग्र हिन्दी काव्य में कबीर को प्रथम रहस्यवादी कवि स्वीकार किया जाता है। पीछे बताया जा चुका है कि कबीर में रहस्यवाद के प्रथम सोपान का सवया अभाव है। उनकी साधना एकदम रहस्यवाद के द्वितीय सोपान से प्रारम्भ होती है। कबीर के रहस्यवाद में प्रेम का प्राधान्य है। वे अपने प्राण देकर भी प्रेम को प्राप्त करना चाहते हैं—

‘सोस काटि पासग दिया जीव सर भरि लीन्ह ।

जाहि भावै सो आइल्यो, प्रेम हाट हम कीन्ह ॥”

कबीर का यह प्रेम शुद्ध अद्वैतमूलक प्रेम था। उनके इस प्रेम में विरह की दोनों स्थितियाँ—विरह और मिलन—मिलती हैं। विरह की स्थिति में वे कहते हैं—

“चोट सतांणी विरह की, सब तन जर-जर होय ।

मारणहारा जाणि है, कै जिहि लागी होय ॥”

और भी

✓ ‘आँखडियाँ झाँई पडो, पथ निहारि निहारि ।

जीभडियाँ छाला पड्या, राम पुकारि पुकारि ॥

आइ न सकौ तुज्ज पे, सकूँ न तुज्ज बुलाइ ।

जियरा यौही लेहुगे विरह तपाइ तपाइ ॥”

प्रस्तुत पक्तियों में विरह की तीव्रतम अभिव्यञ्जना हुई है। “कबीर जैसा अक्खड़ साधु भी प्रणय की तीखी चोट से घायल होकर किसी विरह-विधुरा बाला की भाति दीन असहाय और व्याकुल हो उठता है। उनकी आत्मा जल-वियुक्त मछली की भाति तड़फने लगती है।” जब मिलन की घड़िया आती है तो कबीर की आत्मा एक नवोठा की भाति बड़ी ही सकुचाती हुई अपने प्रियतम के समक्ष जाना चाहती है—

“मन प्रतीति न प्रेम रस, ना इस तन मे ढग ।

क्या जाणौँ उस पीव सँ कैसा रहसो रग ॥”

और जब वह अपने प्रियतम से मिल जाती है तो मयूर की भाति आह्लाद-विह्वल हो नृत्य करने लग जाती है—

“बुलहिनि गावहु मगलचार ।

हम घरि आए हो राजा राम भरतार ॥”

×

✓

✓

सत्ता के प्रति यही नैकदृष्ट्य जाना जाता है। जैसा कि धामी सत्सेन किया था बुझा है निरासा में दर्शन का गम्भीर अध्ययन किया था पुत्री सरोज की मृत्यु आदि कथाओं ने उनके हृदय में एक तीव्र वेदना का संचार कर दिया था जीवन उनका प्रसन्न-व्यस्त था ही। ऐसी परिस्थितियों में उनके रहस्यवादी स्वरों में तीव्रता का भाव जाना स्वाभाविक ही था। प्रिय से मिशन के सिण अब वे जाने को कहते हैं तो उनकी धनुमृति की तीव्रता बेसठे ही बनती है—

‘हमें जाना है जग के उस पार जहाँ लयनों से लयन मिलें
ज्योति के स्वरूप सहस्र जिनमें सब ही बहती सब रसधार !
जहाँ जाना इस जग के पार ॥’

(इ) सुमित्रानन्दन पन्त — पन्त के रहस्यवाद में प्रकृति की प्रधानता है। प्रकृति का व्यापार-व्याप्त उन्हें धामनिष्ठ करता सा प्रतीत है—

स्तब्ध ज्योत्स्ना में जब संसार बंकि रहता विष्णु सा नादान
विष्णु के पलकों पर सुकुमार बिचरते हैं जब स्वप्न प्रधान ।
न जाने मलयों से कौन ? निमग्न्य देता धुसकी मीन ॥

बीना’ पल्लव’ और गुञ्जन’ नामक कविता संकलनों में कवि पठ की रहस्य भावना को बारीक मिली है।

(ब) महादेवी वर्मा — ऊपर जिन तीन छायावादी कवियों के रहस्यवाद की चर्चा कर आये हैं, वे रहस्यवाद के पथ पर अग्रिम होकर नहीं चल सके। इस युग के कवियों में केवल महादेवी ही ऐसी हैं जो रहस्यवाद की साधना में सतत लीन हैं। वे आदि से अन्त तक रहस्यवादी हैं और इस क्षेत्र में उन्हें बहुत अधिक सफलता मिली है। रहस्यवाद के क्षेत्र में महादेवी की सफलता के कारणों को खोज करते हुए डा. गणपतिचन्द्र गुप्त ने लिखा है— महादेवी ने माटी-हृदय की सहस्र कबजा उपनिषद् का अर्द्धत ज्ञान एकाकी जीवनकी धनुमृति और सांसारिक वेदनाओं का धनुमय आदि सभी कुछ हैं अथ वे रहस्य-नीतियों की सृष्टि में सफल हो सकी हैं। महादेवी के रहस्यवाद में प्रेम-सम्बन्धी वेदना का प्रमुख स्थान है। उन्होंने निम्नलिखित सृष्टि प्रसार में अपने चिर सुन्दर प्रियतम का ही दर्शन किया है। रहस्यवाद की प्रथम स्थिति अर्थात् विज्ञासा की भावना महादेवी की इन पंक्तियों में द्रष्टव्य है—

‘सुगन्ध मम में उनहु जब कुछ नार ली
जैसा तब मैं सधन का जाती बटा
बिखर जाती लुप्तपुष्टों की पीति भी
जब सुगन्धै धीमिधों के तार ली
तब चमक जो लोचनों की मुँदता ।
तड़ित की मुस्कान में वह कौन है ?’

महादेवी भी अपने प्रियतम से मिलने की अत्यधिक आतुर हैं। इस धनीक प्रियतम से प्रेम की स्थिति में उन्हें बिरह वेदना की ही अधिक धनुमृति हुई है और इस धनुमृति की उनके काव्य में परे-परे अभिव्यक्ति हुई है। एक स्थल पर वे कहती हैं—

तूण वीरुध लहलहे हो रहे,
किसके रस से सिंचे हुए ?
सिर नीचा कर किसकी सत्ता,
सब करते स्वीकार यहाँ ?
सदा मौन हो प्रवचन करते,
जिसका वह अस्तित्व कहाँ ?”

प्रेम की विरह-जन्य स्थिति को प्रसाद ने ‘लहर’ में भली प्रकार वाणी प्रदान की है। वियोग की स्थिति में वे कहते हैं—

“क्यों जीवन-धन ! ऐसा ही है, न्याय तुम्हारा क्या सर्वत्र ?
लिखते हुए लेखनी हिलती, कँपता जाता है यह पत्र !
औरों के प्रति प्रेम तुम्हारा, इसका मुझको दुःख नहीं !
जिसके तुम हो एक सहारा, वही न भूला जाय कहीं !”

बड़े खिन्न हृदय से कहना पड़ता है कि इन पक्तियों में आध्यात्मिक प्रेम की अपेक्षा लौकिक प्रेम का ही आभास अधिक मिलता है। रहस्यवाद के लिए अद्वैत की जो स्थिति काम्य है, वह इनमें दृष्टिगत नहीं होती।

रहस्यवाद के अंतिम सोपान अर्थात् आत्मा से परमात्मा का मिलन, इन पक्तियों में देखा जा सकता है—

“हम अन्य न और कुडुम्बी, हम केवल एक हमीं हैं।
तुम सब मेरे अवयव हो, जिसमें कुछ नहीं कमी है।”

एक आलोचक के शब्दों में, “प्रसाद के काव्य में आत्मा और परमात्मा की एकता पर आधारित रहस्यवाद कम है, लौकिक और अलौकिक प्रेम के मिश्रण की अस्पष्टता उद्भूत रहस्यवाद अधिक है।”

(घ) प० सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला—निराला जी के रहस्यवाद में अद्वैत दर्शन के गम्भीर अध्ययन की स्पष्ट छाप है उन्होंने इस क्षेत्र में अवतरित होने से पूर्व अद्वैत दर्शन का भली प्रकार मन्थन किया था, नीचे की पक्तियाँ इस बात का प्रमाण हैं कि निराला का अद्वैत दर्शन का अध्ययन अत्यंत प्रौढ़ था—

‘व्यष्टि और समष्टि में नहीं है भेद
भेद आ जाता भ्रम,
माया जिसे कहते हैं।
जिस प्रकाश के बल से
सौर ब्रह्माण्ड को उद्भासमान देखते हो,
उममें नहीं वंचित है एक भी मनुष्य भाई !”

ऐसा लगता है जैसे इन पक्तियों में अद्वैत की केवल प्रतिष्ठा की गयी हो, क्योंकि इनमें निराला का कवि-हृदय योग दे सका है, इसमें संदेह है। उनके काव्य में ऐसे बहुत से स्थल मिल जायेंगे जहाँ वे अलौकिक सत्ता के माय अपना निकट सम्बन्ध स्थापित करते हैं “तुम तु ग हिमालय श्रग, मैं वचन-गति सुरसरिता” में उनका परम

हैं। अपने अग्रतम प्रियतम की आधौकिक शक्ति तथा अव्युत्त सीमार्थ पर शक्ति एवं मुग्ध होकर रहस्यवादी कवि की आत्मा उससे मिलने की उग्राम आकांक्षा को लेकर उसकी ओर बढ़ती है। हरिकृष्ण प्रभी की निम्नांकित पंक्तियाँ रहस्यवादी कवि के इसी आकर्षण को दर्शित करती हैं—

‘सुनती हूँ पार शितिक के प्रियतम का गुम्बर घर है।

जिसके चरनों को छूने मुक गया वहाँ धम्मर है॥

(४) रहस्यवाद में आत्मसमर्पण की भावना को प्रमुख स्थान मिला है। रहस्यवादी यह मानता है कि जब तक यह का पूर्वकषेण विमर्षन कर आत्मा अपने को प्रियतम के लिए अर्पित नहीं कर देती तब तक उसका प्रियतम के साथ मिलन सम्भव नहीं। आत्म-समर्पण की भावना के कारण ही रहस्यवादी अपने को अत्यन्त हीन-मीन भी समझता है। कबीर के शब्द हैं—

— कबीर कुतिया राम का सुतिया मेरा नाँव ।

गर्ज राम की बेवड़ी जित जैसे तित जाव ॥

प्रसाद भी बड़े ही वैश्वपूर्ण शब्दों में प्रियतम से याचना करते हैं—

कबला-निसे यह कबल कबल भी बरा सुन लीजिए ।

कुछ भी बया हो जित में तो नाच रता लीजिये ॥

× × × ×

हम हैं तुम्हारे इसलिये फिर भी बया के पास हैं ॥

निराशा बेसा पीरव सम्पन्न व्यक्ति भी प्रियतम के द्वार पर पतुन कर अत्यन्त कोमल मबोझा का रूप आरप्य कर लेता है—

‘कब तुम्हारा द्वार

मेरे मुहाम नृगार

द्वार यह सोलो

सुनो भी मेरी कबल-नुकार

बरा कुछ सोलो ॥

महादेवी का समर्पण भाव इन पंक्तियों में अत्यन्त गुम्बर बन पड़ा है—

‘तू जल-जल होता जितना लय

यह समीप जाता कमलामय ।

बहुर मिलन में भिन्न जाला तू,

परायी अस्वभाव शिखरि में कुलमिल ।

जब रहस्यवादी अपनी अनुभूतियों को अभिव्यक्ति प्रदान करने के लिए सीधी सीधी भाषा को प्रसमर्ष पाता है तब वह स्वको धीर प्रतीको की योजना करता है यही कारण है कि रहस्यवादी काव्य में स्वको धीर प्रतीको का बहुत अधिक प्रयोग हुआ है। कबीर काल को मात्मी का धीर मानव शरीर को कलियों का रूप देते हुए कहते हैं—

‘मात्मी भावत देखि की कतिया करी पुकार ।

कूले-कूले हुनि लिए कान्हि दुबारी बार ॥

“नित जलता रहने दो तिल-तिल,
अपनी ज्वाला मे उर मेरा।
उसकी विभूति मे फिर आकर,
अपने पदचिह्न बना जाना।”

जब उन्हें यह अनुभव होता है कि अब प्रियतम समीप आने वाले हैं तो व तारागण-रूपी दीपो से बुझ जाने के लिए अनुनय करती हैं, क्योंकि वे जानती हैं कि उनके प्रियतम को अधकार मे ही मिलना अच्छा लगता है—

“हे नभ की दीपावलियो ! तुम पल भर को बुझ जाना।
मेरे प्रियतम को भाता तम के परदे मे आना।”

महादेवी की रहस्यवादी भावना का एक प्रमुख वैशिष्ट्य है, और वह यह कि उन्हें मिलन की अपेक्षा विरह ही अधिक प्रिय है। वे प्रियतम के वियोग में उसके मिलन के लिए सतत साधना करती रहे, यही उनकी चिर अभिलाषा है, इसलिए वे विरह को भी मिलन से कम महत्त्व नहीं देती।

“विरह का दुख आज दोखा मिलन के मधु पल सरीखा।

दुख मुख मे कौन तोखा, मैं न जानी औ न सीखा।।

वास्तव मे महादेवी अपने प्रियतम की चिर आराधिका हैं। उनसे हिन्दी-काव्य मे रहस्यवाद की जो श्रीवृद्धि हुई है, उसके लिए वह उनका चिरऋणी रहेगा।

रहस्यवाद की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

हिन्दी-काव्य के रहस्यवाद मे हमे सात प्रमुख प्रवृत्तियाँ लक्षित होती हैं—(१) प्रेमतत्त्व की व्यजना, (२) आध्यात्मिक तत्त्वों का प्राधान्य, (२) रहस्यवाद की जागरूकता, (४) परोक्ष सत्ता के प्रति आकर्षण, (५) आत्म समर्पण की भावना, (६) रूपको तथा प्रतीको की योजना, और (७) मुक्तक गीति शैली।

(१) रहस्यवाद मे प्रेम तत्त्व का प्राधान्य है। रहस्यवादी की आत्मा अनन्त शक्ति के प्रति प्रेम मे अनुरक्त होकर सदैव उससे मिलने को व्याकुल रहती है। रहस्यवादी कवि आत्मा को पत्नी एवं परम सत्ता को प्रियतम का रूप देकर आत्मा के प्रणय निवेदन की मनोरम व्यजना करता आया है। प्रियतम परमात्मा के विरह मे आत्मा की छटपटाहट और उसका साक्षात्कार होने पर आत्मा के उल्लास एवं उन्माद को रहस्यवाद मे प्रमुख स्थान दिया जाता है।

(२) आध्यात्मिक तत्त्वों की प्रधानता रहस्यवाद की एक अन्य प्रमुख प्रवृत्ति है। “आत्मा की नित्यता, आत्मा और परमात्मा की अभिन्नता जगत् की नश्वरता और माया की छलना मे सम्बद्ध दार्शनिक तत्त्वों के आधार पर ही रहस्यवाद का प्रासाद निमित्त होता है।”

(३) रहस्यवादी अनन्त सत्ता के प्रति सतत जागरूक रहता है। अपने प्रिय से मिलने की उत्कट अभिलाषा उसे सदैव जाग्रत रखती है।

(४) रहस्यवादी कवि की केवल भावना ही परोक्ष सत्ता के प्रति उन्मुख हो, ऐसी बात नहीं है, उसका तो नभ्रण हृदय एवं सारी वस्तुयाँ ही सब ओर आकर्षित हो जाती

उसका बीपक जलाये घामे बड़ रही हैं । वस्तुन छायावाद के योग से रहस्यवाद ने कबीर को जो कुछ दिया है वह चिरस्थायी साहित्य के रूप में धमर रहेगा । कबीर और बायसी को तो कोई युग विस्मृत ही नहीं कर सकता । बीसे तो धाब के इस चर्चशील युग में मानव का जितना अधिक कल्याण रहस्यवाद कर सकता है उतने अधिक कल्याण की आशा धर्म किसी प्रकार सम्भव नहीं । किन्तु फिर भी धाब वह धर्म-वाङ्मय से उठ सा गया है । रहस्यवाद की कल्याणकारिणी श्रमता का अनुमान पर एक आलोचक ने लिखा है— निरव हिता निरव बन्धुत्व एव निरव प्रेम का शब्द जितनी सरलता के साथ एक रहस्यवादी व्यक्त कर सकता है उतना सम्भव कोई और नहीं । एक अन्य आलोचक का कथन है— 'रहस्यवाद की प्राचीन धारा जिस प्रकार भक्तिकाल में गैराध्यपूर्ण जीवन में आशा का संचार किया उसी प्रकार धाब का रहस्यवाद औचित्य सचर्य से पीड़ित मानव-हृदय को शान्ति पहुँचाने में समर्थ हुआ है ।

रहस्यवादी कवि अपने भावों के प्रकाशन के लिए प्रायः मुक्तक गीति शैली का ही आश्रय लेता है। कबीर, प्रसाद, निराला, पन्त, महादेवी आदि सभी ने इसी शैली को अपनाया है, केवल जायसी ही इसके अपवाद हैं।

रहस्यवाद और छायावाद

जितने भी छायावादी कवि हैं, वे लगभग सभी रहस्यवादी भी हैं। ऐसी स्थिति में रहस्यवाद तथा छायावाद के बीच अन्तर करना आवश्यक हो जाता है। वास्तव में रहस्यवाद और छायावाद के बहुत से तत्त्व समान हैं। ऐसी स्थिति में इन दोनों के बीच एक निश्चित व्यावर्तक रेखा खींचना दुष्कर कार्य ही है, फिर भी इनके स्थूल भेदों को स्पष्ट किया ही जा सकता है।

रहस्यवाद में अद्वैत-दर्शन का प्राधान्य है, उसका सम्बन्ध आत्मा, परमात्मा तथा जगत् से है, किन्तु छायावाद परमात्मा को छोड़ देता है, उसका सम्बन्ध केवल आत्मा और जगत् से है। रहस्यवाद में आत्मा के साथ परमात्मा के सम्बन्ध को अभिव्यक्ति दी जाती है, जबकि छायावाद आत्मा तथा आत्मा के साथ सम्बन्ध स्थापित करता है। छायावादी प्रकृति के सभी उपादानों में एक प्राण-चेतना के दर्शन करता है और उसके साथ आत्मीयता स्थापित करता है, जबकि रहस्यवादी को प्रकृति के निखिल वैभव में परम सत्ता के दर्शन होते हैं। रहस्यवाद इस दृश्यमान जगत् की उपेक्षा करता है, जबकि छायावाद में सारी प्रकृति और सम्पूर्ण विश्व को ही उस अखण्ड चेतन सत्ता का प्रतिविम्ब स्वीकार किया जाता है। रहस्यवाद में जीव की स्थिति अत्यन्त दर्द है, जबकि छायावाद में जीव की भी महत्ता स्वीकार की गई है। महादेवी के अनुसार छायावादी कवि प्रकृति में व्याप्त अखण्ड असीम चेतन के साथ अपने सीमा हृदय का तादात्म्य अनुभव करता है और रहस्यवादी कवि उस अखण्ड असीम सत्ता के प्रति आत्म निवेदन। छायावाद में अव्यक्त सत्ता के प्रति केवल जिज्ञासा होती है, रहस्यवाद में उस सत्ता के प्रति प्रेम की व्यञ्जना। रहस्यवाद तथा छायावाद का अन्तर स्पष्ट करते हुए गंगा प्रसाद पाण्डेय ने लिखा है, “वास्तव में दोनों (रहस्यवाद तथा छायावाद) एक-दूसरे के इतने निकट और एक-दूसरे के इतने समान हैं कि बिना दोनों के बीच एक विभाजक रेखा बनाये उनका स्वतन्त्र अस्तित्व स्पष्ट नहीं हो सकता

रहस्यवाद के विषय—आत्मा, परमात्मा और जगत् हैं। छायावाद परमात्मा को छोड़ देता है, वह केवल आत्मा और जगत् के प्रदेश में ही विचरण करता है।

छायावाद में जिस प्रकार एक जीवन के साथ दूसरे जीवन की अभिव्यक्ति है, अथवा आत्मा के साथ आत्मा का सन्निवेश है, तो रहस्यवाद में आत्मा के साथ परमात्मा का। एक पुष्प को देखकर जब हम अपने ही जीवन का मन्त्र पाते हैं तो यह हमारी छायावाद की आत्माभिव्यक्ति हुई, किन्तु जब उसी पुष्प को हम किसी परम चेतना का आभास या विकास पाते हैं तो हमारी यह अभिव्यक्ति रहस्यमयी भावना रहस्यवाद की अभिव्यक्ति के अन्तर्गत होगी।”

उपसंहार

आज हिन्दी काव्य में छायावाद समाप्त प्रायः हो चला है, केवल महादेवी वर्मा

गीर्वाण बैठे हुए असाव भी ने सिखा— 'भोती के भीतर छाया बीसी तरसता होती है बीसी ही काति की तरसता होती है बीसी ही काति की तरसता धग में लावण्य कही जाती है। छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति व अभिव्यक्ति की भविष्य पर निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता भासविकता शोभ्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-ब्रह्मा के साथ स्नानुभूति की विवृति छायाबाध की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से घापी की तरह घावर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया नातिमय होती है। महादेवी बर्मा ने भी इस नाम की अत्यन्त उपयुक्त पाया। उनका कथन है— 'सृष्टि के बाह्यकार पर इतना सिखा था चुका था कि मनुष्य का हृदय अभिव्यक्ति के लिए रो उठा। स्वच्छन्द छन्द में चित्रित उन मानव अनुभूतियों का नाम छाया उपयुक्त ही था और मुझे तो भाव भी उपयुक्त लगता है।

छायाबाध की विभिन्न परिभाषाएँ और उनका निष्कल

छायाबाध को स्पष्ट करने के लिए भाव तक विभिन्न धारणाओं द्वारा विभिन्न परिभाषाएँ दी जाती रही हैं। किन्तु कोई भी परिभाषा छायाबाध के स्वरूप को स्पष्ट करने में समर्थ नहीं हो सकी है। हाँ। इन परिभाषाओं से छायाबाध की कुछ प्रमुख विशेषताएँ अवश्य प्रकाश में आ जाती हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने छायाबाध को स्पष्ट करते हुए लिखा— छायाबाध शब्द का प्रयोग दो स्थानों में समझना चाहिए। एक तो रहस्यवाद के स्थान में जहाँ उसका सम्बन्ध काव्य वस्तु से होता है अर्थात् जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात म्रियतम को आत्मस्वयं बनाकर अत्यन्त विषमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यञ्जना करता है। छायाबाध शब्द का दूसरा प्रयोग काव्य शैली या पद्धति-विशेष के व्यापक स्थान में है। महादेवी बर्मा ने छायाबाध का मूल अर्थानुसार अन्तर्भाव में माना है। बाबू गुमाबराम ने छायाबाध और रहस्यवाद में कोई विशेष भेद न मानते हुए लिखा है— छायाबाध और रहस्यवाद दोनों ही मानव और प्रकृति का एक आध्यात्मिक आचार बताकर एकात्मवाद की पुष्टि करते हैं। डॉ. रामकुमार बर्मा ने भी छायाबाध और रहस्यवाद में कोई भेद नहीं माना है। छायाबाध के विषय में उनके शब्द हैं— आत्मा और परमात्मा का गुप्त आत्मिक आस रहस्यवाद है और वही छायाबाध है। एक अन्य स्थान पर उन्होंने लिखा है— छायाबाध या रहस्यवाद बीबात्मा की उस अन्तर्हित प्रवृत्ति का प्रकाशन है जिसमें वह दिव्य और अमौलिक सत्ता से अपना धाम और निश्चल सम्बन्ध जोड़ना चाहती है और यह सम्बन्ध यहाँ तक बढ़ जाता है कि दोनों में कुछ भी अन्तर नहीं रह जाता है। इसी बात को वे प्रकारान्तर से लिखते हुए कहते हैं— 'परमात्मा की छाया आत्मा में पड़ने लगती है और आत्मा की छाया परमात्मा में। वही छायाबाध है। छायाबाध के सम्बन्ध में आचार्य नन्दकुमार बाबुजी का मतलब है— 'मानव धनका प्रवृत्ति के मूलम किन्तु व्यक्त जीवन में आध्यात्मिक छाया का मान मेरे विचार से छायाबाध की एक सर्वमान्य व्याख्या हो सकती है। छायाबाध की व्यक्तित्व विशेषता दो रूपों में देख पड़ती है— एक सूक्ष्म और वास्तविक अनुभूति व प्रकाश में और दूसरी भासविक और प्रतीकात्मक शब्दों के प्रयोग में। और इस आचार पर तो यह कहा ही जा सकता है कि छायाबाध आधुनिक हिन्दी-कविता की वह शैली है जिसमें सूक्ष्म और

छायावाद और हिन्दी काव्य

- १ छायावाद का नामकरण—एक रहस्य
- २ छायावाद की विभिन्न परिभाषाएँ और उनका निष्कर्ष
- ३ सुगीन परिस्थितियाँ एवं छायावाद
- ४ छायावाद का प्रवर्तक कवि
- ५ हिन्दी के प्रमुख छायावादी कवि
- ६ छायावाद की मूलभूत प्रवृत्तियाँ
- ७ उपसंहार

छायावाद का नामकरण—एक रहस्य

जिस समय द्विवेदी-युग समाप्त हो रहा था, उस समय हिन्दी में एक नूतन काव्य-धारा जन्म ले रही थी। इस काव्य-धारा को 'छायावाद' की सज्ञा से अभिहित किया गया है। किन्तु काव्य-धारा-विशेष को यह नाम किस आधार पर दिया गया और किसने दिया, यह अभी तक रहस्य ही बना हुआ है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का विश्वास था कि बंगाल में कुछ कवि ऐसे हुए जिन्होंने बंगाल में कुछ आध्यात्मिक प्रतीकवादी रचनाएँ कीं। इन रचनाओं को वहाँ छायावाद नाम से पुकारा गया। किन्तु आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने बड़े ही स्पष्ट रूप में शुक्ल जी के इस विश्वास को निराधार बताया है। उनका कथन है कि बंगला-साहित्य में यह नाम कभी प्रचलित ही नहीं हुआ। 'छायावाद' यह नाम हमें सबसे पहले 'श्री शारदा' (१९२०) तथा 'सरस्वती' (१९२१) नामक पत्रिकाओं में देखने को मिलता है। इन पत्रिकाओं में मुकुटधर पाण्डेय और सुशीलकुमार के दो लेख 'हिन्दी में छायावाद' नाम से प्रकाशित हुए थे। ऐसी स्थिति में यह कहा जा सकता है कि इस नाम का प्रयोग सन् १९२० से या उससे पूर्व से होने लग गया था। समावना यह भी है कि इस नाम का सर्वप्रथम प्रयोग मुकुटधर पाण्डेय ने ही किया हो। प्रस्तुत प्रसंग में यह स्मरणीय है कि पाण्डेय जी ने इसका प्रयोग व्याप्रात्मक रूप में किया था। वे 'छायावाद' कहकर इस युग में रचे गये काव्य की अस्पष्टता (छाया) की ओर इंगित करना चाहते थे। कुछ भी सही, भले ही मुकुटधर पाण्डेय ने इसका प्रयोग व्याप्रात्मक रूप में किया हो, किन्तु आगे चलकर इस नाम को सभी साहित्यकारों ने स्वीकार कर लिया, यहाँ तक कि स्वयं छायावादी कवियों ने भी इसे बड़े ही आग्रह के साथ अपना लिया। इस नाम को

नहीं पड़ा था—स्वातन्त्र्य-आन्दोलन तथा प्रौद्योगिकी की दमन एवं शोषण की नीति से जायाबादी कवि सर्वथा असम्बन्धित थे किन्तु बात ऐसी नहीं है। जायाबाद अपने युग की राजनीतिक यति विधियों से प्रभावित हुआ है। इस बात को ध्वस्तीकार नहीं जा सकता। डॉ॰ नयेन्ड ने स्पष्ट लिखा है—“राजनीति में ब्रिटेन साम्राज्य की दमन सत्ता और समाज में सुधार की दृढ़ नीतिकता असन्तोष और विद्रोह (रम्पन-मुक्ति) की इन भावनाओं को बहिर्मुखी अभिव्यक्ति का धनस्रोत नहीं देती थी। निदान वे भावनाएं अन्तर्मुखी होकर धीरे-धीरे अक्षय्यतन मन में जाकर बैठ रही थी और यहाँ से अतिपूर्ति के लिए जाया-विचारों की सृष्टि कर रही थी। भाषा के इन्हीं स्वरूपों और निराशा के जाया-विचारों की समष्टि का ही नाम जायावाद है।

अपने युग की दार्शनिक और दार्शनिक परिस्थितियों ने भी जायावाद का कम प्रभावित नहीं किया। जायावाद पर रामकृष्ण परमहंस विवेकानन्द यात्री टैमोर तथा अरविन्द जैसे महापुरुषों की छाप है। कबीन्द्र रवीन्द्र ने जिस विश्व-बन्धुत्व एवं विश्व-कल्याण का संदेश दिया उसकी अनुगूँज हिन्दी के प्रायः सभी जायाबादी कवियों में मिलती है। दर्शन के क्षेत्र में वे कवि प्रज्ञातवाद तथा सर्वात्मवाद को अपनी रचनाओं में समाहित करने का सोच सवरन न कर सके। महादेवी वर्मा ने बड़े ही निष्पक्ष शब्दों में कहा है— जायावाद का कवि वर्म के अध्यात्म से अधिक दर्शन के ब्रह्म का श्रुती है जो मूर्त और अमूर्त ब्रह्म को मिलाकर पूर्णता पाता है। बुद्धि के सूक्ष्म प्रयत्न पर कवि ने जीवन की असङ्गता का भावना किया। हृदय की भाव भूमि पर उसने प्रकृति में किसी सौन्दर्य-सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की और दोनों के साथ स्वानुसृत सुख-बुखों को मिलाकर एक ऐसी वाक्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद हृदयवाद अध्यात्मवाद रहस्यवाद जायावाद आदि अनेक नामों का भार संभाल सकी।

इस युग तक घाते-घाते हमारा समाज पाश्चात्य सभ्यता के पूज्यदेव सम्पर्क में आ चुका था। यहाँ के नवयुवक और नवयुवती भी पाश्चात्य समाज के इन पर अपना जीवन डालने का आलसित हो उठे। जाति-पाँति के बन्धनों को नुकाकर वे एक-दूसरे के जीवन-सहचर बनना चाहते थे किन्तु समाज की कड़ियाँ उन्हें ऐसा करते से रोकती थी। इससे उनके हृदय में एक प्रकार की बेचका होती थी एक प्रकार की टीस होती थी। जायाबादी कवि के काव्य में इस टीस की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। एक जायाबादी कवि के ही शब्दों में आज यदि सामाजिक बन्धनों के कारण एक गीबवान या नवयुवती अपने स्नेहपात्र को प्राप्त नहीं कर सकते और यदि वे विधोय और विद्रोह के हृदयघाही बीज गा उठते हैं तो यह न समझिए कि वह केवल उन्हीं की बेचका है जो यो फँस पड़ी है—यह बेचका तो समूचे संस्कृत हृदयों का चीत्कार है। कवियों का प्रयत्न में केवल आधिभौतिक दिखाई देने वाला दुःखवाद नास्त्य या आध्यात्मिक है—आज की जड़ता में रोदन और गायन का सम्बन्ध हो रहा है। कुछ आलोचकों ने जायावाद को स्वयं के प्रति नूतन का विद्रोह माना है किन्तु इस विषय में डॉ॰ रामबिलास शर्मा का स्पष्ट मत है— जायावाद स्वयं के प्रति नूतन का विद्रोह नहीं रहा बल्कि बीबी नतिकता कड़िवाद और सामाज्य-साम्राज्यवादी बन्धनों के प्रति विद्रोह रहा है। परन्तु यह विद्रोह

काल्पनिक सहानुभूति को लाक्षणिक एवं प्रतीकात्मक ढंग पर प्रकाशित करते हैं। शान्तिप्रिय द्विवेदी ने छायावाद और रहस्यवाद में गहरा सम्बन्ध स्थापित करते हुए कहा—“जिस प्रकार गैटर आफ फॅक्ट (इतिवृत्तात्मकता) के आगे की चीज छायावाद है उसी प्रकार छायावाद के आगे की चीज रहस्यवाद है।” गंगाप्रसाद पाण्डेय ने छायावाद पर इस प्रकार प्रकाश डाला है—“छायावाद नाम से ही उसकी छायात्मकता स्पष्ट है। विश्व की किसी वस्तु में एक अज्ञात सप्राण छाया की भाँकी पाना अथवा उसका आरोप करना ही छायावाद है। जिस प्रकार छाया स्थूल वस्तु-वाद के आगे की चीज है, उसी प्रकार रहस्यवाद छायावाद के आगे की चीज है।” प्रसाद जी ने छायावाद को अपने ढंग से स्पष्ट करते हुए कहा—“कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन से भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया।” डॉ० देवराज छायावाद को आधुनिक पौराणिक धार्मिक चेतना के विरुद्ध आधुनिक लौकिक चेतना का विद्रोह स्वीकार करते हैं। डॉ० नगेन्द्र की दृष्टि में, “छायावाद एक विशेष प्रकार की भाव-पद्धति है। जीवन के प्रति एक विशेष प्रकार का भावात्मक दृष्टिकोण है।” उन्होंने इसकी मूल वृत्ति के विषय में लिखा है—“वास्तव पर अन्तर्मुखी दृष्टि डालते हुए, उसको वायवी अथवा अतीन्द्रिय रूप देने की प्रवृत्ति ही मूल वृत्ति है।” उनके विचार से, “युग की उद्वुद्ध चेतना ने बाह्य अभिव्यक्ति से निराश होकर जो आत्मवद्ध अन्तर्मुखी साधना आरम्भ की वह काव्य में छायावाद के रूप में अभिव्यक्त हुई।” वे छायावाद को अतृप्त वासना और मानसिक कुण्ठाओं का परिणाम स्वीकार करते हैं। एक अन्य आधुनिक आलोचक ने, छायावाद की परिभाषा निर्धारित करते हुए लिखा है—“आत्मपरक अन्तर्दृष्टि को अपनाता हुआ कवि जब अपने हृदय की सहज अनुभूति को प्रकृति के माध्यम से लाक्षणिक एवं प्रतीकात्मक शैली में व्यक्त करता है तब उसकी कविता छायावाद का रूप धारण करती है।” वस्तुतः छायावाद के प्रसंग में डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त की परिभाषा अपेक्षाकृत अधिक शुद्ध मानी जा सकती है, क्योंकि उन्होंने छायावाद के विषय में दी गयी विभिन्न परिभाषाओं के मूल तत्त्वों को समाहित करते हुए परिभाषा का निर्धारण किया है। उनके द्वारा दी गयी छायावाद की परिभाषा है—“छायावाद हिन्दी कविता के एक विशेष युग में पूर्ववर्ती युग के विरोध में प्रस्फुटित एक विशेष भावात्मक दृष्टिकोण, एक विशेष दार्शनिक अनुभूति एवं एक विशेष शैली है जिसमें लौकिक प्रेम के माध्यम से अलौकिक का एवम् अलौकिक प्रेम के व्याज से लौकिक अनुभूतियों का चित्रण होता है, जिसमें प्रकृति को मानवी रूप में प्रस्तुत किया गया है और जिसमें गीति तत्त्वों की प्रमुखता होती है।”

युगीन परिस्थितियाँ एवं छायावाद

प्रत्येक युग के साहित्य के मूल में उस युग की परिस्थितियाँ प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष रूप से काम करती रहती हैं। छायावाद के विषय में भी यही बात है। कुछ विद्वानों का विचार है कि छायावाद पर राजनीतिक परिस्थितियों का कोई प्रभाव

मुमो के द्वारा तो सन् १९२४ से स्वीकार किया जाता है। ऐसी स्थिति में बेस-काल के आधार पर यह कह देना कि एक साहित्य दूसरे को प्रभावित नहीं कर सकता कुछ अधिक तर्क संगत नहीं मान पड़ता। वस्तुस्थिति तो यह है कि संघ जी के स्वच्छन्दता काय की प्रायः सभी प्रमुख प्रवृत्तियाँ—प्राचीन कवियों के प्रति विरोह ध्यापक मानव ताबाव वैयक्तिक प्रेम की अभिव्यक्ति रहस्यमयता का—आभास छोन्द्य के सुप्त मुमो की पूजा प्रकृति में बेतना का आरोप नीति-नीती आदि—हिन्दी ने आयाबाव में समान रूप से मिसरी है।

आयाबाव का प्रवर्तक कवि

वास्तव में आयाबाव का प्रवर्तन किस कवि ने किया इस विषय में आलोचकों में ऐकमत्य नहीं है। कोई आलोचक किसी को आयाबाव का प्रवर्तक कवि स्वीकार करता है तो कोई किसी को। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मैथिलीशरण गुप्त मुकुटवर पाण्डेय आदि को आयाबाव का प्रवर्तक कवियों के रूप में स्वीकार किया है। उनका मत है—‘आयाबाव के पहले नये-नये सामिक विषयों की ओर हिन्दी कविता की प्रवृत्ति होती आ रही थी। कतर भी तो आवश्यक ओर व्यवहार चीनी की कल्पना व सचेतना के अधिक लोग की तात्पर्य यह कि आयाबाव जिस आकाश का परिणाम था उसका सत्य केवल अभिव्यक्ति की रोचक प्रणाली का विकास था जो बीरे बीरे अपने स्वतन्त्र हों पर भी मैथिलीशरण गुप्त मुकुटवर पाण्डेय आदि के द्वारा हो रहा था। सिंघारमशरण गुप्त ने भी दुष्क जी की ही भाँति मैथिलीशरण गुप्त और मुकुटवर पाण्डेय को ही आयाबाव के प्रवर्तन का जय दिया है। इसाचन्द्र बोधी ने स्पष्ट रूप से शुक्ल जी के मत का समर्थन करते हुए कहा—‘आयाबाव की उत्पत्ति और विकास के सम्बन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का वस्तुस्थ एकदम भ्रामक निष्कर्ष एवं मतमंडित है। प्रसाद जी अभिवादास्पद रूप से हिन्दी के सर्वप्रथम आयाबावी कवि ठहरते हैं। सन् १९१३ १४ के आसपास इन्हीं में प्रतिभास उनकी जिस ढंग की कविताएँ निकलती थी। जो बार में कालन-कुसुम के नाम से पुस्तककार में प्रकाशित हुई वे निश्चित रूप से उत्कृष्टतम हिन्दी काव्य-क्षेत्र में नव प्रवर्तन की सूचक थी। राजकमलदास पत आदि का भी यही मत है। राजाराम रस्तोगी भी प्रसाद को ही आयाबाव का प्रवर्तन नहीं मानते हैं। उनके शब्द हैं—‘हिन्दी साहित्य में आयाबाव का प्रवर्तन करने वाले प्रथम कवि हैं जयसकर प्रसाद जिन्होंने ‘आधू’ नामक काव्य की रचना करने लगी काव्य जाति की उद्बोधना की। इस मार्ग पर चलकर आयाबाव का पोषण किया ‘निराला महादेवी और पत ने। बिनयमोहन शर्मा तथा प्रभाकर मानव के विचार से माखमलाम चतुर्वेदी ‘एक भारतीय आत्मा आयाबाव ने प्रवर्तक हैं। आचार्य नन्द बंसाले राजपेयी आयाबावी काव्य-कार का मूल पत में स्वीकार करते हैं। उनका कहना है—‘साहित्यिक दृष्टि से आयाबावी काव्य-नीती का वास्तविक अभ्युदय सन् १९२२ के पश्चात् पत की उद्घाटन नाम की काव्य-मुक्ति का साथ माना जा सकता है।

वास्तव में मैथिलीशरण गुप्त मुकुटवर पाण्डेय तथा माखमलाम चतुर्वेदी को आयाबाव का प्रवर्तक नहीं स्वीकार किया जा सकता क्योंकि इनमें आयाबावी

छायावाद और हिन्दी काव्य

मध्यवर्ग के तत्वावधान में हुआ था। इसीलिए उनके साथ मध्यवर्गीय असंगति, पराजय और पलायन की भावना जुड़ी हुई है।" वस्तुतः इस बात से तो इन्कार नहीं किया जा सकता कि छायावाद स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह है, किंतु डॉ० शर्मा ने जो बात कही है, उसमें भी बहुत बड़ा सत्य निहित है। किसी भी साहित्यिक प्रवृत्ति के अवतरित होने में कोई एक कारण ही कार्य नहीं करता, उसके लिए अनेकों कारण हो सकते हैं, और ऐसी स्थिति में उपर्युक्त दोनों बातों के मान लेने में कोई हर्ज नहीं है।

छायावाद की साहित्यिक पृष्ठभूमि पर दृष्टि डालने से यह बात छिपी नहीं रह जाती कि छायावाद द्विवेदी-युग की प्रतिक्रिया-स्वरूप उत्थित हुआ। डॉ० गोविन्द राम शर्मा का कथन है—“वस्तुतः द्विवेदी-युग की कविता की इतिवृत्तात्मकता, स्थूलता और नैतिकता के विरुद्ध प्रतिक्रिया के रूप में उस समय की आवश्यकताओं के अनुरूप छायावादी कविता का विकास हुआ। छायावाद में सामूहिकता के विरुद्ध वैयक्तिकता, रुढ़िवादिता के विरुद्ध स्वच्छन्दता, स्थूल के प्रति सूक्ष्म, बौद्धिकता एवं यथार्थ के प्रति भावुकता तथा कल्पना और अभिधाप्रधान वर्णनात्मक अभिव्यञ्जना-शैली के प्रति लाक्षणिक प्रतीकात्मक शैली की व्यापक प्रतिक्रिया प्रस्फुटित हुई है।”

इन्हीं साहित्यिक परिस्थितियों के ही सन्दर्भ में इस बात को भी नहीं झुठलाया जा सकता कि अंग्रेजी शिक्षा के फलस्वरूप छायावाद पाश्चात्य कविता के स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) से भी प्रभावित हुआ है। यद्यपि आरम्भ में डा० नगेन्द्र ने इस बात को स्वीकार किया है, किन्तु आगे चलकर भारतीय संस्कृति के प्रति उनकी अगाध निष्ठा आड़े आ गई और उन्होंने छायावाद पर पाश्चात्य स्वच्छन्दतावाद का कोई प्रभाव नहीं माना। वे लिखते हैं—“दूसरी भ्रान्ति उन लोगों की फैलाई हुई है जो मूल-वर्तिनी विशिष्ट परिस्थितियों का अध्ययन कर सकने के कारण—और उन अपराधियों में मैं भी हूँ—केवल बाह्य साम्य के आधार पर छायावाद को यूरोप के रोमांटिक काव्य सम्प्रदाय से अभिन्न मानकर चले हैं। इसमें सन्देह नहीं कि छायावाद मूलतः रोमानी कविता है और दोनों की परिस्थितियों में भी जागरण और कृष्ण का मिश्रण है। परन्तु फिर भी यह कैसे भुलाया जा सकता है कि छायावाद सर्वथा एक भिन्न देश और काल की सृष्टि है। जहाँ छायावाद के पीछे असफल सत्याग्रह था वहाँ रोमांटिक काव्य के पीछे फ्रांस का सफल विद्रोह था, जिसमें जनता की विजयिनी सत्ता ने समस्त जाग्रत देशों में एक नवीन आत्म-विश्वास की लहर दौड़ा दी थी। फलस्वरूप वहाँ के रोमानी काव्य का आधार अपेक्षाकृत अधिक निश्चित और ठोस था, उसकी दुनिया अधिक मूल थी, उसकी आशा और स्वप्न अधिक निश्चित और स्पष्ट थे, उसकी अनुभूति अधिक तीक्ष्ण थी। छायावाद की अपेक्षा वह निश्चय ही कम अन्तर्मुखी एवं वायवी था।” वस्तुतः आज के वैज्ञानिक युग में, जिसमें एक देश दूसरे देश का प्रतिवेशी बन गया है, देश के आधार पर एक साहित्य को दूसरे से अलग करके नहीं देखा जा सकता। जहाँ तक काल का प्रश्न है, उसके विषय में यह बात बड़ी स्पष्ट है कि इंग्लैंड के साहित्य में जो-जो वाद उत्थित हुए हैं, उसके पर्याप्त समय बाद भारत में वे वे वाद आए हैं। वहाँ नई कविता का आरम्भ बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में ही हो गया था, किन्तु भारत में नई कविता का आरम्भ सन् १९४३ से और कुछ

मत-भास्तक गर्व बहुत करते

जीवन के घम रसकण करते

हे नाब भरे सौन्दर्य बता दो—

यौन बने रहते हो क्यों ?

नारी-सौन्दर्य का मनमोहक बिज 'घाँसू' की इस पत्तियों में द्रष्टव्य है—

‘आभिमुख पर झू पठ डाले प्रचल में बीप छिपाये ।

जीवन की गोबुली में कोतूहल से तुम घाये ॥

प्रसाद के प्रेम-विचित्र की प्रमुख विशेषता दाम्नीयता नमीरता एवं छिप्टा है। वह सांसारिक एवम् धार्मिक दोनों किनारों का स्पर्श करता हुआ घाये बढ़ता है।

प्रकृति प्रेम प्रसाद का एक अन्य प्रमुख वैशिष्ट्य है। उन्होंने प्रकृति के अत्यन्त हृदय स्पर्शी परिमल बिज सतारे हैं। प्रकृति पर उन्होंने मानव चेतना का आरोप भी अत्यन्त सुन्दर ढंग से किया है।

प्रसाद के काव्य की भाषा-शैली अत्यन्त ग्रीढ़ परिष्कृत एवं साहित्यिक है। उनकी भाषा में कोमलता भावुर्य और भाव-युक्तता पाई जाती है। शब्दों के माध्यम से सजीव बिज प्रस्तुत करने में वे अधिक सफल हुए हैं। उनकी भाषा में संगीतात्मकता प्रचुर मात्रा में पाई जाती है। धलकारों के प्रयोग से प्रसाद के काव्य में अधिक रमणीयता प्राप्त हुई है। उपमा कथक उत्प्रेक्षा आदि धलकारों के प्रयोग में स्वाभाविकता एवं भावोद्भूत क समता वर्तमान है। साक्षनिकता चित्रमयता आदि छायावादी काव्य की सीधी-सीधे सारी विशेषताएँ प्रसाद के काव्य में पाई जाती हैं।

प्रसाद के उपरान्त छायावादी कवियों में पं सूर्यकांत त्रिपाठी निराला का प्रमुख स्थान है। ‘परिमल’ ‘अनामिका’ ‘तुलसीदास’ ‘तुलसीदास’ ‘अजिमा’ ‘बेसा’ ‘नये पत्त’ ‘अर्चना’ आदि नामों आदि उनके प्रमुख काव्य-ग्रन्थ हैं। निराला ने छायावादी काव्य को एक नूतन पंक्ति प्रदान की है। नाब भाषा छद्म आदि सभी क्षेत्र में उन्होंने सुगन्धरकारी परिवर्तन उपस्थित किया है। निराला ने देवान्त वर्णन का अत्यन्त अध्ययन किया था इसीलिए उनके काव्य में पदे-पदे देवान्त वर्णन की अभिव्यक्ति हुई है। उन्होंने अपनी प्रतिभा के अन्त पर वर्णन एवं काव्य के बीच बड़ा ही सुन्दर समन्वय स्थापित किया है। किन्तु फिर भी कहीं-कहीं वर्णन के प्रभाव से उनके काव्य में सुष्कता एवं डुकृता प्राप्त हुई है। अन्य छायावादी कवियों की भाँति निराला ने भी प्रकृति पर मानव-चेतना का आरोप किया है। अन्धता को सुन्दरी रूप में प्रस्तुत करते हुए वे लिखते हैं—

‘मेकलप आसमान से उतर रही

वह अन्धता-सुन्दरी बरी-सी

बीरे बीरे बीरे ।

पद में वहाँ केवल प्रकृति के कोमल रूपों की ही मूर्ति देखी है वहाँ निराला ने उसके कोमल और कठोर दोनों रूपों को देखा है और इन दोनों ही रूपों में उसे

छायावाद और हिन्दी काव्य

प्रवृत्तियाँ स्पष्ट नहीं हैं। रह गई प्रसाद तथा पन्त की बात, इस विषय में स्पष्ट ही कहा जा सकता है कि प्रसाद काव्य-क्षेत्र में पन्त से पहले आये और उनकी रचनाओं में आरम्भ से ही छायावाद की मूलभूत प्रवृत्तियाँ—आत्मनिष्ठता अन्तर्मुखी दृष्टि, प्रकृति के प्रति नवीन दृष्टिकोण, अभिव्यक्ति की नूतन शैली आदि—मिलती है, अतः वास्तव में कविवर जयशंकर प्रसाद ही छायावाद के प्रवर्तक हैं और यह श्रेय उन्हें ही मिलना चाहिए।

हिन्दी के प्रमुख छायावादी कवि

प्रसाद जी छायावाद के अग्रदूत के रूप में हमारे समक्ष आते हैं। उनकी काव्य कृतियों से हमें छायावाद का प्रौढतम रूप देखने को मिलता है। 'प्रेम-पथिक', 'कानन-कुसुम', 'भरना', 'आसू', 'लहर', 'कामायनी' आदि उनकी मुख्य छायावादी रचनाएँ हैं। उनके 'चित्राधार', 'करुणालय' तथा 'महाराणा का महत्त्व' में भी यत्र-तत्र छायावाद की कतिपय प्रवृत्तियाँ लक्षित हो जाती हैं। 'प्रेम-पथिक' एक लघु प्रबन्ध काव्य है, जिसमें नायक अपने असफल प्रेम की कहानी अपने मुख से कहता है। अनुभूतियों की तीव्रता इसमें देखते ही बनती है। जिस समय नायिका का किसी अन्य से विवाह हो रहा होता है, उस समय नायक के हृदय की वेदना अपनी चरम सीमा को पहुँच जाती है—

“किन्तु कौन सुनता उस शहनाई में हृत्तन्त्री झनकार
जो नौबतखाने में बजती थी, अपनी गहरी धुन में—
रूखा शीशा जो टूटे तो सब कोई सुन पाता है
कुचला जाना हृदय-कुसुम का किसे सुनाई पड़ता है।”

'कानन-कुसुम', 'भरना' और 'लहर' प्रसाद की स्फुट कविताओं के संग्रह हैं। आलोचकों ने उनमें चार प्रमुख प्रवृत्तियाँ देखी हैं—(१) लौकिक प्रभु के प्रति आत्म-निवेदन, (२) लौकिक प्रेम की व्यञ्जना (३) प्रकृति एवं नारी-सौन्दर्य का चित्रण और (४) अतीत भारत की किसी घटना का वर्णन। 'आसू' अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि का विरह-काव्य है। 'कामायनी' प्रसाद द्वारा रचित प्रबन्ध काव्य है, जिसे बीसवीं शताब्दी के श्रेष्ठतम महाकाव्य के रूप में स्वीकार किया जाता है। इसमें छायावाद की सभी प्रवृत्तियाँ प्रौढतम रूप में विकसित हुई हैं। इसकी महत्ता का प्रतिपादन करते हुए एक आलोचक लिखा है—“मानव-हृदय की प्रवृत्तियों में सूक्ष्मातिसूक्ष्म निरूपण, प्रकृति एवं नारी-सौन्दर्य के सजीव अंकन, प्रणय और विरह की मार्मिक व्यञ्जना, ज्ञान, कर्म और इच्छा के समन्वय के मंगलकारी सन्देश और शैली की प्रौढता की दृष्टि से 'कामायनी' अनुपम है।”

प्रसाद मुख्य रूप से प्रेम तथा सौन्दर्य के कवि हैं। उनके काव्य में इन दोनों के अत्यन्त उदात्त तथा मार्मिक चित्र अंकित हुए हैं। लाज-भरे यौवन का सजीव सौन्दर्य इन पक्तियों में देखते ही बनता है—

“तुम कनक किरण के अन्तराल में

लुक छिपकर चलते हो क्यों ?

कवि कर सका हो। छायावादी काव्य को यदि प्रभाव ने प्रकृति-रस दिया गिरसा ने मुक्त छन्द दिया पद्य ने सरसता एवं कोमलता दी तो महादेवी ने उसे छत्रासता एवं भावात्मकता देकर सम्पन्न किया। 'गीतार' 'रवि' 'नीरजा' 'साध्यगीत' 'दीपयिता' आदि अनेक दीर्घकों से उनके कविता-संकलन प्रकाशित हुए हैं।

महादेवी के काव्य की सबसे बड़ी विशेषता बहना है। वे बेबना को अपने प्रियतम की देन समझ कर उसका पोषण बड़ी सावधानी से करती हैं। बिछ-बहना की अग्नि में जितना अधिक जलती है अपने को उतना अधिक ही वे अपने प्रियतम के निकट समझती हैं—

“तू जल जल जितना होता जग
बहु समीप आता छलनामय
मधुर मिलन में सिट जाता तू;
उत्तकी उलझन स्मिति में धुलमिल।
महिर महिर मेरे दीपक जल ॥

पुत्री व्यक्ति का हृदय अत्यन्त सहानुभूति पूर्ण हो जाता है, और इसीलिए महादेवी को सारा सारा अपना-सा लगता है। पुत्रानुभूति को लेकर ही महादेवी प्रभाव सत्ता की घोर उन्मुख हुई हैं। इस सत्ता को उन्होंने अपने प्रियतम के रूप में स्वीकार किया है और उसे फिरमुन्दर निर्मम एवं निष्कुर बीसे विशेषणों से सम्बोधित किया है। प्रकृति का उनके जी काव्य में प्रमुख स्थान है। किन्तु उन्होंने इसे मानव मन की सुख-दुःखत्मक अनुभूति को व्यक्त करने के माध्यम-रूप में अपनाया है।

महादेवी का भाव और कला दोनों पक्ष ही एक-से सबल एवं समृद्ध हैं। भावा अत्यन्त परिष्कृत सरस एवं कोमल है। उनकी भाषा में भावाभिव्यक्ति की असाधारण क्षमता है। महादेवी के काव्य में सर्वो के अविद्यामूलक प्रयोग कम देखने को मिलते उनके सांझिक प्रयोग ही बड़ा अधिक हैं। महादेवी जी की अनुभूतियाँ एकात्म अन्तर्मुखी हैं। अन्तर्मुखी-व्यक्ति अनुभूतियों के प्रकाशन के लिए नीतिकार्य सर्वाधिक उपयुक्त माध्यम है। यही कारण है कि अपनी अन्तर्मुखी भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए उन्होंने नीतिकार्य को चुना है। नीतिकार्य का वरम उत्कर्ष उनकी रचनाओं में देखने को मिलता है। लगभग अनुभूति की तीव्रता तथा माधुर्य महादेवी के शीर्षों की प्रमुख विशेषताएँ हैं।

छायावाद की मूलभूत प्रवृत्तियाँ

समग्र छायावादी काव्य का विश्लेषण करने के उपरान्त उसकी निम्नांकित दस प्रमुख प्रवृत्तियाँ प्रकाश में आती हैं—

(१) वैयक्तिकता (२) लौक्य भावना (३) श्रृंगार भावना (४) प्रकृति प्रेम (५) वैदना तथा कठना का प्राधान्य (६) अज्ञात सत्ता के प्रति आकर्षण (७) नारी विषयक नवीन दृष्टिकोण (८) नवीन जीवन-दर्शन (९) पलायनवादी प्रवृत्ति (१०) अभिव्यक्ति की शैली में जगति।

पूर छायावादी काव्य में वैयक्तिकता का प्राधान्य है। छायावादी कवि की प्रवृत्तियाँ अन्तर्मुखी होने के कारण वह अपने ही गुण-दुःख हर्ष-शोक आदि भावों की

अत्यन्त सशक्त वाणी प्रदान की है। निराला का भाषाधिकार बड़ा ही विलक्षण है। भावों के अनुकूल भाषा की योजना में वे सिद्धहस्त हैं। छन्दों के क्षेत्र में उन्होंने जो क्रान्ति खड़ी कर दी है, उसके लिए वे अविस्मरणीय हैं। मुक्त छन्द के लिए निराला सदैव याद किये जायेंगे।

छायावाद के साथ सुमित्रानन्दन पन्त का नाम सदैव अमर रहेगा। उन्होंने अपने व्यक्तित्व के अनुरूप ही छायावादी काव्य को कोमलता, सरसता एवं सुन्दरता प्रदान की है। उनकी काव्य-कृतियों के नाम हैं—'वीणा', 'ग्रन्थि', 'पल्लव', 'गुजन', 'युगान्त', 'युगवाणी', 'ग्राम्या', 'स्वर्ण-किरण', 'स्वर्ण-धूलि', 'युगान्तर', 'उत्तरा', 'रजत-शिखर', 'शिल्पी', 'प्रतिमा' और 'लोकायतन'। उनकी छायावादी कृतियाँ प्रमुख रूप से चार हैं—'वीणा', 'ग्रन्थि', 'पल्लव' और 'गुजन'। 'युगान्त' तक आते-आते पन्त छायावाद की ओर से मुख मोड़ लेते हैं। 'वीणा', 'पल्लव' तथा 'गुजन' पन्त जी की स्फुट कविताओं के संग्रह हैं। 'ग्रन्थि' एक छोटा-सा प्रबन्ध काव्य है जिसमें असफल प्रेम की कहानी कही गई है।

पन्त जी का प्रकृति-चित्रण बड़ा ही हृदयग्राही है। उन्होंने प्रकृति को बड़े ही विस्मय के भाव से देखा है। कहीं-कहीं पर प्रकृति ने उन्हें दार्शनिक मनोवृत्ति भी प्रदान की है। पन्त प्रकृति के दृश्य में एक चिरन्तन सत्य को देखना चाहते हैं, इसीलिए प्रकृति का सौन्दर्य उन्हें उम्र अज्ञात सत्ता की ओर आकृष्ट करता हुआ दिखायी देता है जिसमें वे विलीन हो जाना चाहते हैं। प्रकृति पर मानव-चेतना का आरोप छायावाद की प्रमुख विशेषता है, पन्त जी भी उसे मानवी रूप में देखते हैं। उन्होंने प्रकृति के केवल कोमल पक्ष को ही देखा है, उसके विकराल रूप को नहीं। सुख-दुःख के विषय में पन्त का दृष्टिकोण सामजस्यवादी है। उनका विचार है कि सुख तथा दुःख के मधुर मिलन से ही जीवन पूर्ण बनता है—

“सुख-दुःख के मधुर मिलन से यह जीवन हो परिपूरन।

फिर घन में ओझल हो शशि, फिर शशि से ओझल हो घन ॥”

पन्त-काव्य में विम्व-योजना देखने की वस्तु है। उन्होंने अपनी तरल से तरल अनुभूतियों को भी विम्व के सहारे सहृदय पाठक को हृदय-ग्राह्य बना दिया है। अत्यन्त सजीव शब्द-चित्रों के माध्यम से वे अमूर्त भावों का एक चाक्षुष चित्र उपस्थित कर देते हैं। स्थिर तथा गत्यात्मक, दोनों ही प्रकार के चित्रों के अंकन में पन्त को असाधारण सफलता मिली है। उनकी भाषा सर्वत्र परिमार्जित, सरस एवं मधुर है। सुन्दर अलंकार-विधान से पन्त की कविता-कामिनी चमक उठी है। जहाँ एक ओर उन्होंने अपने काव्य में अनुप्रास, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, अन्योक्ति, समासोक्ति आदि भारतीय परम्परागत अलंकारों को अपनाया है, वहीं दूसरी ओर मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय आदि पाश्चात्य ढंग के अलंकारों को भी नहीं छोड़ा है।

प्रमाद, निराला तथा पन्त के पश्चात् छायावादी कवियों में महादेवी वर्मा का नाम बड़े आदर के साथ लिया जाता है। छायावादी काव्य को सँवारने में महादेवी का बहुत बड़ा हाथ है। “हृदय की अनुभूतियों और सूक्ष्मतम भावनाओं की अभिव्यक्ति जितनी सफलता के साथ महादेवी ने की है, उतनी सफलता से कदाचित् ही कोई अन्य

‘‘पगली हूँ सँभाल ले कीते छूट पड़ा तेरा चंचल ?
 बेस बिचरती है मजिराजी धरी उठा बैलुच चंचल !
 फटा हुआ बा नीम बसल क्या ओ यौवन की मतवाली ।
 बैस अकिंचन जगत भूटता तेरी छवि भोली-भाली ॥

महादेवी ने भी रचनी का मारी-रूप में ही आह्वान किया है—

सारकमय जब बैची जन्मन
 सीधकूल क्षति का कर भूतन
 मुक्ताहुम धमिराम बिछा दे ।
 धितवन से अपनी ।
 पुनरुत्पत्ती या बसन्त-रचनी ॥

बेचना तथा कसना का प्राधान्य छायावादी की एक अन्य प्रमुख विशेषता है। हय-सोक हास-रसन बन्म मरख बिरह मिलन धादि से उत्पन्न विषमताओं से जिये हुए मानव-जीवन को देखकर कवि-हृदय में बेचना और कसना समझ पड़ती है। जीवन में मानव-मन की आकांक्षाओं और अभिलाषाओं की सफलता पर कवि हृदय कसना जन्मन करने लगता है। छायावादी कवि सौम्य-प्रेमी होता है किन्तु सौम्य की अगम्यमूर्ता को देख उसका हृदय आकुल हो उठता है। हृदयगत भावों की अनिश्चितता की अपूर्णता अभिलाषाओं की विफलता सौम्य की नवचरता प्रेयसी की निष्ठुरता मानवीय दुर्बलताओं के प्रति खेदजन्यता प्रकृति की रहस्यमयता धादि अनेक कारणों से छायावादी कवि के काव्य में बेचना और कसना की अधिकता पाई जाती है। प्रसाद ने ‘घाँसू’ में बेचना को साकार रूप दिया है। पंथ तो काव्य की उत्पत्ति ही बेचना से मानते हैं—

‘‘बिघोषी होया पहला कवि आह से निकला होया गान ।

उमड़ कर धीनों से सुपचाप बही होयो कविता अनजान ॥

महादेवी के लिए तो पीड़ा बहुत ही अधिक स्पृहणीय है—

‘‘तुमको पीड़ा में बूझा तुम में बूझे पी पीड़ा ।

छायावादी कवि को अज्ञात सत्ता के प्रति एक विशेष आकर्षण है। वह प्रकृति के प्रत्येक पदार्थ में इसी सत्ता के दर्शन करता है। उसका इस अज्ञात के प्रति प्रभुत्व रूप से विस्मय तथा निश्चिन्ता का भाव है। उनके बिरह में वह व्याकुल बहुत बस हुआ है।

नारी के प्रति छायावादी ने सर्वथा एक नवीन दृष्टिकोण अपनाया है। यही नारी वाचना की पूर्ति का साधन नहीं है यहाँ तो वह प्रयत्नी जीवन-सहचरी या धादि विविध रूपों में उतरती है। उसका मुख्य रूप प्रेयसी का ही रहा है। यह प्रेयसी पारिवर्तक वस्तु की रूढ़ि नहीं बरन् बल्यना-मौक की मुकुमारी बेबी है। प्रसाद द्वारा चित्रित इस भावमयी नारी का यह मुकुमार और कोमल रूप अत्यन्त रमणीय है—

‘‘नारी तुम केवल धड़ा हो

विदास रजत-जय-वपतल में ।

अभिव्यक्ति में लगा रहा है, समष्टि की ओर उसकी दृष्टि कम गयी है। उसने समग्र वस्तुजगत् को अपनी भावनाओं में रँग कर देखा है।

सभी छायावादी कवि सौन्दर्य दो प्रकार का हो सकता है—बाह्य सौन्दर्य और अन्तः सौन्दर्य, अथवा स्थूल सौन्दर्य और सूक्ष्म या अतीन्द्रिय सौन्दर्य। छायावादी कवि मूलतः अतीन्द्रिय सौन्दर्य के उपासक हैं। उनकी वृत्तियाँ बाह्य सौन्दर्य के उद्घाटन की अपेक्षा आन्तरिक सौन्दर्य के उद्घाटन में विशेष रूप से रमी हैं। प्रकृति के कण-कण में अलौकिक-सौन्दर्य की भाँकी देखकर वे सभी अभिभूत हो जाते हैं। “सौन्दर्योपासक छायावादी कवियों ने नारी-सौन्दर्य को नाना रंगों का आवरण पहना कर व्यक्त किया है। उन्होंने विश्व के कोलाहल से दूर प्रकृति की रंगशाला में प्रवेश करके शतशः हृदय-स्पर्शी सौन्दर्य-चित्र अंकित किये हैं। इस अतीन्द्रिय सौन्दर्य की भाँकी पन्त की इन पक्तियों में द्रष्टव्य है—

“अरुण अधरों का पल्लव प्रातः नितियों सा हिलता हिम-हास,
इन्द्रधनुषी-पट से ढक गात बालविद्युत् का पावन-लास,
हृदय में खिल उठता तत्काल अधखिले अंगों का मधुमास,
तुम्हारी छवि का कर अनुमान,
प्रिये, प्राणों को प्राण।”

छायावादी काव्य में शृंगार की प्रचुरता है, किन्तु यह शृंगार स्थूल अथवा ऐन्द्रिय न होकर सूक्ष्म अथवा अतीन्द्रिय है। इस अतीन्द्रिय शृंगार को दो रूपों में विकसित माना गया है— एक तो प्रकृति पर नारी-भाव के आरोप द्वारा और दूसरे नारी के अतीन्द्रिय सौन्दर्य चित्रण द्वारा। “छायावाद का शृंगार उपभोग की वस्तु नहीं, अपितु कौतूहल और विस्मय का विषय है। उसकी अभिव्यजना में स्थूलता एवं स्पष्टता नहीं, कल्पना और सूक्ष्मता होती है।” नारी का अतीन्द्रिय सौन्दर्य छायावादी किस प्रकार चित्रण करता है, यह प्रसाद द्वारा श्रद्धा के सौन्दर्य-चित्रण में द्रष्टव्य है—

“नील परिधान बीच सुकुमार,
खुल रहा मृदुल अधखुला अंग।
खिला हो ज्यों बिजली का फूल,
मेघवन बीच गुलाबी रंग॥”

प्रकृति-प्रेम छायावाद की बहुत बड़ी विशेषता है। सभी छायावादी कवियों ने अपने-अपने काव्यों में प्रकृति का चित्रण बड़े ही आग्रह के साथ किया है और सभी ने उस पर मानव-चेतना का आरोप किया है। छायावादी काव्य में प्रकृति-चित्रण की विशेषता का उद्घाटन करते हुए डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त ने लिखा है—“प्रकृति के सौन्दर्य और उससे प्रेम का वर्णन भी छायावादी कवियों की शृंगारिकता का दूसरा रूप है। वे प्रकृति के रूप में भी नारी का रूप देखते हैं, उसकी छवि में किसी प्रेयसी के सौन्दर्य-वैभव का साक्षात्कार करते हैं, उसकी चाल-ढाल में किसी नवयौवना की चेष्टाओं का प्रतिबिम्ब पाते हैं, उसके पत्तों की मर्मर या फूलों की गुणगुनाहट में उन्हें, किसी बाला-किशोरी के मधुर आलाप या अर्द्ध-स्फुट हास्य की प्रतिध्वनि सुनाई पड़ती है।” प्रसाद ने रात्रि की नारी के रूप में प्रस्तुत करते हुए लिखा—

के स्थान पर प्रायः सस्रणा और व्यंजना से काम लिया है—यह पतझड़ मधुवन की भी हो सुर्तों का दर्शन भी हो कमियों का बुझन भी हो में पतझड़ मधुवन सुप्त तथा कमिया जीवन के विभिन्न स्थाव्र भगा के प्रतीक हैं। उपमान-विधान के क्षेत्र में छायावादी कवियों ने मूर्त को अमूर्त रूप में तथा अमूर्त को मूर्त रूप में चित्रित किया है। मूर्त के लिए अमूर्त उपमान इस पक्ष में देखिये—

बिसरी असकें क्यों तक-जाल ।

अमूर्त के लिए मूर्त उपमान का प्रयोग यहाँ दृष्टव्य है—

कीर्ति किरण सी नाच रही है ।

छायावादी काव्य में यहाँ एक और उत्प्रेक्षा उपमा अथवा आदिपरम्परा भुक्त असकारों की योजना की गयी यही दूसरी ओर उसमें मानवीकरण, विराधाभास विधेयता विपर्यय आदि पाश्चात्य ङग के असकार भी दृष्टिगत होते हैं। छायावाद की भाषा का रूप बड़ा ही ग्रीक है। इसमें प्रायः संस्कृत की कोमल-कान्त पदावली के दर्शन होते हैं। लड़ी बोली को संशोधने में भी छायावादियों ने बहुत बड़ा काम किया है। पन्त जो शब्दों के शिल्पी ही हैं। उन्होंने न जाने कितने नूतन शब्दों की संभावना करके भाषा की अभिव्यक्ति-समता को बढ़ाया है।

सारस यह कि भाव-पक्ष एवं कला-पक्ष दोनों ही दृष्टियों से छायावाद का काव्य अत्यन्त ग्रीक है।

उपसंहार

साहित्य-समाराजना के क्षेत्र में केवल महावेधी ही छायावाद का सकल धावे बढ रही हैं। प्रसाद और गिराला विरगत हो चुके—गिराला ने तो अपने जीवन काल में ही प्रगतिवाद की राह पकड़ ली थी। पन्त की विभिन्न बाधों के झटकर में पड़कर छायावाद से दूर जा पड़े हैं। किन्तु छायावाद ने जो कुछ दिया है वह साहित्य के इतिहास तथा मानव के इतिहास में स्वर्णशिखरों में अंकित किया जावेगा। साहित्य के इतिहास में इसलिये, क्योंकि छायावाद ने अत्यन्त उत्कृष्ट काव्य दिया है और मानव के इतिहास में इसलिये, क्योंकि इसने निरक्ष-वर्मण का सम्बन्ध दिया है।

पीयूष-स्रोत-सो वहा करो,
जीवन के सुन्दर समतल मे ॥”

कितना भव्य एवम् उदात्त है छायावादी का नारी के प्रति यह दृष्टिकोण ।

छायावादियों के जीवन-दर्शन मे भी नवीनता है । यहाँ भी भावना को ही प्रमुख स्थान प्राप्त हुआ है । छायावादी कवि मे शाश्वत प्रेम और सच्ची मानवता पर आधारित नूतन समाज और नवीन सस्कृति के निर्माण की आकांक्षा अत्यन्त प्रबल रही है । छायावाद मे जहाँ एक ओर व्यक्तिगत भावुकता और कल्पना है, वही दूसरी ओर उसमे मानव-प्रेम, करुणा, उदारता जैसी उदात्त वृत्तियाँ भी पायी जाती हैं जिससे उसने मानव-कल्याण एव विश्व वन्धुत्व का सन्देश भी दिया है । सर्वात्मवाद छायावाद का मूल दर्शन है । समस्त चराचर जगत् छायावादी को मानव चेतना मे स्पन्दित दिखायी पड़ता है ।

पलायनवादी प्रवृत्ति भी छायावाद मे कम मुखर नहीं है । छायावादी इस ससार से ऊँच कर अन्यत्र जाना चाहता है । इसका मुख्य कारण यह है कि वह इस ससार मे दुःख ही दुःख देखता है, यहा सर्वत्र उसे सुख का अभाव दृष्टिगत होता है । इस विषय मे कवि पन्त की अभिव्यक्ति दर्शनीय है—

“यहाँ सुख सरसो, शोक सुमेरु,
धरे जग है जग का फकाल,
बूथा रे, ये शरण्य-चीत्कार,
शान्ति सुख है उस पार ।”

निराला भी 'जग के उस पार' जाना चाहते हैं । प्रसाद भी अपने नाविक से इस कोलाहलपूर्ण ससार से दूर ले चलने का अनुरोध करते हैं—

“ले चल मुझे भुलावा देकर
मेरे नाविक । धीरे धीरे,
जिस निर्जन सागर मे लहरी
अम्बर के कोने मे गहरी—
निश्छल करुण कथा कहती हो
तज कोलाहल की अग्रणी रे ।”

छायावाद के सभी कवियों ने अभिव्यक्ति की शैली के क्षेत्र मे एक बहुत बड़ी शान्ति मचा दी है । इन्होंने अपनी भावाभिव्यक्ति के लिए प्रायः मुक्तक, गीति-शैली को चुना है । वैयक्तिकता, भावात्मकता, संगीतात्मकता, सक्षिप्तता, कोमलता आदि सभी गीति तत्त्वों का समावेश छायावादी काव्य मे मिलता है । छन्द-योजना मे छायावादी कवियों ने अपनी मौलिकता का परिचय दिया है । उन्होंने परम्परागत छन्दों के कठोर नियमों की उपेक्षा करके नवीन छन्दों को अपनाया है । निराला-जैसे कवियों ने तो अपनी भावाभिव्यक्ति के लिए मुक्त छन्द तक का आविष्कार किया है । प्रतीकात्मकता छायावादियों की एक अन्य विशेषता है । इन्होंने अपने सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्ति के लिए लाक्षणिक प्रतीकात्मक शैली को अपनाया है शब्द-शक्तियों में इन्होंने अभिवा

का है बही स्वान साहित्य में प्रगतिवाद का है। परन्तु भी की प्रगतिवाद-विपक्ष परिभाषा से एक बात बड़ी स्पष्ट हुई थीर वह यह कि प्रगतिवाद वर्म-वैषम्य को दूर कर श्रमिकों तथा कृषकों की मंगल भावना से प्रेरित है और इसीलिए वह पूँजीपतियों तथा शोषकों के विरुद्ध जाति का धाड़ान करने वाला है।

युगीन परिस्थितियाँ

प्रगतिवाद का समय अत्यल्प है अर्थात् हिन्दी साहित्य की इस धारा में केवल सात वर्ष के लिए (१९३६-४३) बस पकड़ा। जिस समय प्रगतिवादी साहित्य प्रकाश में आ रहा था उस समय राजनीति समाज धर्म तथा साहित्य की परिस्थितियाँ उस धारने बढ़ाने में सहायक हो रही थी। राजनीति के क्षेत्र में हम देखते हैं कि उस समय भारत पर संघों का शासन था। वे निरन्तर भारतीयों के शोषण-कार्य में निरत थे। भारत की लगभग सभी पूँजी विनाशित हो रही थी और यहाँ का मरीज मजदूर तथा किसान श्रमकों मर रहा था। देश में घसहस्रोत धान्योन्नत के परिणामस्वरूप प्रादुर्गति आ ही चुकी थी। देशवासियों की मग्नावस्था को देखकर साहित्यकार सं रहा न गया और उसने कुलकर प्रगतिवाद के पीत गाये।

सामाजिक क्षेत्र में भी श्रमियों तथा श्रमिकों के वर्म तो बने ही हुए थे बिड़ला टाटा बालमिया उम समय भी थे और दूसरी ओर श्रमिक-नयी जनता भी। किन्तु इस विषय में एक बात स्मरणीय है और वह यह कि भारत में प्रगतिवाद का जन्म इन बिड़ला टाटा बालमिया आदि मिसमालिकों के विरोध में इतना नहीं हुआ, जितना शोषण करने वाली शक्ति की शक्ति के विरोध के परिणामस्वरूप हुआ। कहने का आशय यह कि प्रगतिवाद का मूल विरोध श्रम की शक्ति से था, मिसमालिकों से इसका कोई विशेष कड़ा विरोध न हुआ था।

वैज्ञानिक प्रगति के फलस्वरूप वर्म तो लड़का ही रहा था परन्तु प्रगतिवाद में नास्तिकता के तारों का धुनायी पड़ना स्वाभाविक ही था। लोमो का विरवाद ईश्वर से उठता था रहा था। उसका प्रतिफल साहित्य में देखने को मिलता है। अधिकतर प्रगतिवादी साहित्यकारों में परम्परागत रूढ़िवादी धार्मिकवाद, ईश्वर तथा देवी-देवतावाद आदि का कुलकर विरोध किया है। इस विरोध में प्रगतिवादियों के धाँवर एक भावना और काम कर रही थी। वह भावना यह थी कि प्रगतिवादी साहित्यकार वह समझते थे कि भारत की बेपत्ती-निचली जनता में धार्मिकवाद बहुत अधिक बल पकड़ रहा है। जनता यह समझती थी कि उसकी भी भी बयनीय स्थिति हो रही थी वह सब उसके धार्मिक का फल थी। सरकार तथा मिसमालिक जनता के इस धार्मिकवाद की धाँव में धनुषित लाभ उठाते थे। धार्मिकवादी व्यक्ति बही होता है जो ईश्वर पर विश्वास रखता हो। जनता के हृदय से इस धार्मिकवादी भावना को दूर करने के लिए प्रगतिवादी लेखक ने मूल पर ही कुठाराघात किया और ईश्वर तथा देवी-देवताओं के धस्तिल से कुलकर इन्कार किया। वे लेखक हृदय से यह चाहते थे कि किसी प्रकार जनता का कल्याण हो उसे किसी प्रकार मरपेट धर्म पहनने को बल्य और रहने के लिए ठीक कर मिलें। यही कारण है कि उन्होंने हस्तिये और हनीने को अपने साहित्य में प्रमुख स्थान दिया।

: ६४ :

प्रगतिवाद और हिन्दी साहित्य

- १ प्रगति का अर्थ तथा प्रगतिवाद की परिभाषा
२. युगीन परिस्थितियाँ
- ३ मार्क्सवाद और प्रगतिवादी साहित्य पर उसका प्रभाव
- ४ हिन्दी में प्रगतिवादी साहित्य
५. प्रगतिवादी साहित्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ
- ६ प्रगतिवादी साहित्य में कतिपय त्रुटियाँ
७. उपसंहार

प्रगतिवाद का अर्थ तथा प्रगतिवाद की परिभाषा

प्रगति का शाब्दिक अर्थ वही है जो अंग्रेजी में 'प्रोग्रेस (Progress) शब्द का है, अर्थात्, 'आगे बढ़ना', अथवा 'उन्नति करना'। किन्तु आज इस शब्द से एक विशिष्ट दिशा में बढ़ने की ओर सूचना मिलती है। कहने का तात्पर्य यह कि आज साहित्य में इस शब्द का अर्थ रूढ़ हो चुका है और अपने रूढ़ अर्थ में यह शब्द मार्क्सवादी ढंग से आगे बढ़ने की ओर संकेत करता है। मार्क्सवादी या साम्यवादी विचारधारा का पोषक साहित्य प्रगतिवाद की संज्ञा में अभिहित किया जाता है। इसी प्रगतिवाद से मिलता-जुलता एक अन्य शब्द—प्रगतिशील—भी प्रचलित है। यहाँ पर इन दोनों शब्दों के बीच अन्तर समझ लेना अनिवार्य है। यदि हम यहाँ डॉ॰ गणपतिचन्द्र गुप्त के शब्दों में कहे तो कह सकते हैं कि जहाँ 'प्रगतिवाद' सर्वथा मार्क्सवाद से बंधा हुआ है, वहाँ 'प्रगतिशील' उससे स्वतन्त्र है। समाज की प्रगति के कई मार्ग हो सकते हैं। प्रगतिवादी केवल साम्यवादी मार्ग को ही अपनाएँ के लिए विवश है, जबकि 'प्रगतिशील' किसी भी वाद-विशेष से बद्ध नहीं होता।

वस्तुतः प्रगतिवादी साहित्य वह है जिसकी रचना मार्क्सवादी अथवा साम्यवादी विचारधारा को दृष्टिपथ में रखकर की गयी हो। प० सुमित्रानन्दन पन्त ने प्रगतिवाद की परिभाषा निर्धारित करते हुए लिखा है—"प्रगतिवाद उपयोगितावाद का ही दूसरा नाम है। वैसे तो सभी युगों का लक्ष्य सदैव प्रगति की ओर रहा है, परन्तु आधुनिक काल का प्रगतिवाद ऐतिहासिक विज्ञान के प्रयोग पर जन-समूह की सामूहिक प्रगति का पक्षपाती है। सामूहिक प्रगति, सामयिक नव-निर्माण जनता के चेतकार की कहानी किसी दर्शन पर आधारित है और वह दर्शन है मार्क्स का द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद। इसी कारण आलोचकों ने कहा है कि राजनीति में जो स्थान समाजवाद

(क) इन्द्रात्मक भौतिक विकासवाद—कार्ल मार्क्स के विचारानुसार इस संसार की उत्पत्ति नहीं बरम् विकास हुआ। मार्क्स का इन्द्र से तात्पर्य संघर्ष से है। उनका कहना है कि संघर्ष से ही इस संसार का विकास होता है। वे मानते हैं कि दो विरोधी शक्तियों के संघर्ष से तीसरी शक्ति या वस्तु विकसित होती है। प्रायेः असकर तीसरी को चौथी से संघर्ष करना पड़ता है और तब पांचवी शक्ति का विकास होता है। इसी क्रम से भौतिक जगत् में नयी वस्तुएँ मने-मने रूपों नयी-नयी शक्तियों एवं सत्ताओं का विकास होता रहता है। संक्षेप में इन्द्रात्मक भौतिक विकासवाद का अर्थ हुआ कि दो शक्तियों के पारस्परिक इन्द्र से भौतिक जगत् का विकास होता है।

(ख) मूल्य-वृद्धि का सिद्धान्त—जिसी वस्तु के मूल्य में किस प्रकार वृद्धि होती रहती है इसकी व्याख्या के लिए कार्ल मार्क्स ने उत्पत्ति के चार चरण निर्धारित किये—(१) मूल पदार्थ (२) स्वरूप साधन (३) श्रमिक का श्रम और (४) मूल्य वृद्धि। उदाहरणार्थ इस रुपये की कपास को जब बात-मुनवर बपड़े के नाम के रूप में परिवर्तित कर दिया जाता है तब उस नाम का मूल्य पचास रुपये से भी अधिक हो जाता है। यहाँ पर चाबीस रुपये की मूल्य-वृद्धि हुई। यदि कपड़े की बुनाई मन्त्रालि की बिसाई प्रादि के लिए दो रुपये और कम कर दें तो वास्तविक लाभ झुड़तीस रुपये रह जाता है। यह पूरा लाभ श्रमिक को मिलना चाहिए, किन्तु ऐसा होता नहीं है। धान के पूँजीवादी युग में होता यह है कि इस नाम का अधिकार तो मिलमाजिक हड़प कर जाता है बेचारे श्रमिक को तो मिले जाने टके ही मिलते हैं। इससे समाज में दो वर्गों का विकास हुआ—(१) श्रमिक-वर्ग और (२) पूँजीवादी वर्ग (२) पूँजीवादी वर्ग जो श्रमिकों के श्रम का अनुचित लाभ उठाते हैं। मार्क्स ने इन्हें क्रमशः 'सोवित' और 'कैपिटल' नाम दिये हैं।

मानव-सम्पत्ता के विकास की नयी व्याख्या—जैसा कि अभी-अभी बताया जा चुका है मार्क्स निम्न के मनुष्यों को दो वर्गों—सोवित और कैपिटल—में बाँटते हैं। मानव-सम्पत्ता का समग्र इतिहास इन्हीं दो वर्गों की कहानी है—पहला युग बास-मेषा का युग था जबकि श्रमिक के व्यक्तित्व उसके श्रम उत्पत्ति के ताबतो तबो उत्पन्न—इन चारों पर माजिक (सोवित) का अधिकार था। प्रायेः असकर दूसरा युग सामन्ती प्रजा का थाया जिसमें मजदूर के व्यक्तित्व को तो स्वतन्त्रता मिल गयी किन्तु बेच सीतो बातों पर सामन्त (कैपिटल) का ही अधिकार रहा। बास प्रजा के युग में श्रमिक को किसी प्रकार की भी वैयक्तिक स्वतन्त्रता नहीं थी जबकि सामन्ती युग में उसे वैयक्तिक स्वतन्त्रता की प्राप्ति हो गयी थी—यह व्यवस्था प्रथम व्यवस्था से अदृष्टर थी। तीसरा युग पूँजीवादी व्यवस्था का थाया जिसमें मजदूर के व्यक्तित्व एवं उसके श्रम पर मजदूर का अधिकार हो गया किन्तु दोष दो पर पूँजी पति का अधिकार रहा। अर्थात् सामन्तवादी युग की भाँति पूँजीवादी युग में कोई किसी भी वस्तु का श्रम नहीं करवा सकता। मजदूर अपनी इच्छानुसार जहाँ चाहे अपने श्रम को बेच सकता है। अतः दूसरी व्यवस्था से तीसरी व्यवस्था अच्छी है। किन्तु फिर भी श्रमिकों को उत्पादन का पूरा लाभ तभी मिल सकता है जबकि उत्पादन के

प्रायः देखा गया है कि प्रत्येक नूतन साहित्य-धारा का आगमन उसके अपने पूर्ववर्ती साहित्य की प्रतिक्रिया के स्वरूप होता है। प्रगतिवाद के जन्म में भी यह बात काम कर रही थी। लेखक छायावाद की काल्पनिक उड़ान से ऊब गया था अब वह ठोस धरती के ऊपर आना चाह रहा था। साथ ही छायावाद में वैयक्तिकता का भी प्रभूत प्राधान्य था, इसकी भी प्रतिक्रिया होनी स्वाभाविक थी। महादेवी वर्मा के शब्दों में छायावाद “व्यक्तिगत सत्य की समष्टिगत परीक्षा में अनुत्तीर्ण रहा।” छायावाद के विषय में पन्त जी का विचार है—‘छायावाद के शून्य सूक्ष्म आकाश में अति काल्पनिक उड़ान भरने वाली अथवा रहस्य के निर्जन अदृश्य शिखर पर विराम करने वाली कल्पना’ को मानव-जीवन की वास्तविक समस्याओं का अकन करने के लिए ‘एक हरी-भरी ठोम जनपूर्ण धरती’ की आवश्यकता थी। क्योंकि छायावाद में वैयक्तिक कल्याणमयी भावुकता का अतिरेक था, मानव की समस्याओं, उसके आँसू और दुःख के अकन का प्रयत्न नहीं था। श्री राजाराम रस्तोगी ने प्रगतिवाद के जन्म के विषय में लिखा है—“(छायावाद की) सूक्ष्म आध्यात्मिकता एवं अशरीरी सौन्दर्य-कल्पना की उच्छृंखल प्रवृत्तियों पर प्रगतिवाद एक प्रश्नवाचक चिह्न की तरह टूट पड़ा।” वस्तुतः छायावाद की भौतिक जीवन से उदासीन आत्मनिष्ठ, सूक्ष्म, अन्तर्मुखी प्रवृत्ति के विरुद्ध प्रतिक्रिया के रूप में प्रगतिवाद का जन्म हुआ। जिस प्रकार द्विवेदी-युग की इतिवृत्तात्मकता और स्थूलता की प्रतिक्रिया छायावाद के रूप में हुई, उसी प्रकार छायावाद की अत्यधिक आत्मनिष्ठता, काल्पनिकता और आदर्शवादिता की प्रतिक्रिया प्रगतिवाद के रूप में प्रस्फुटित हुई। यदि छायावाद स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह है तो प्रगतिवाद कल्पना-लोक के विरुद्ध स्थूल जगत् की प्रतिक्रिया है। छायावादी काव्य में कल्पना-लोक के वायवी चित्र अंकित किये गये और कवियों को उस धरती का ध्यान ही न रहा जिस पर वे रह रहे थे। उन्होंने समाज के प्राणियों का कष्ट क्रन्दन न सुनकर गगनचारिणी विहग-वालिका के मधुर गीत-द्वारा अपने हृदय को तृप्त किया। इन छायावादी कवियों की कल्पना के सुनील गगन में उड़ान भरने वाली प्रवृत्ति सीमा का अतिक्रमण कर चुकी थी, अब उसकी प्रतिक्रिया अवश्यम्भावी थी।

मार्क्सवाद और प्रगतिवादी साहित्य पर उसका प्रभाव

पीछे उल्लेख किया जा चुका है कि प्रगतिवादी साहित्य मार्क्सवादी विचार धाराओं का प्रतिफलन है। अतः प्रगतिवाद को भली प्रकार समझने के लिए मार्क्सवादी विचारधारा से अवगत होना नितान्त अनिवार्य है। इस विचारधारा के प्रवर्तक कार्ल मार्क्स हैं जिनका जन्म सन् १८१८ ई० में और मृत्यु सन् १८८३ ई० में हुई थी। इन्होंने अपनी विचारधारा से समस्त योरोप में ही नहीं, बल्कि सम्पूर्ण विश्व में क्रान्ति मचा दी थी। विद्वानों ने मार्क्सवादी विचारधारा को तीन प्रमुख शीर्षकों में विभक्त कर देखने का प्रयास किया है—(क) द्वन्द्वात्मक भौतिक विकासवाद, (ख) मूल्य-वृद्धि का सिद्धान्त और (ग) मानव-सम्यता के विकास की नयी व्याख्या।

साम्यवाद की व्यवस्था करने वाले युग को उन्होंने स्वर्णिम युग माना है—

साम्यवाद के साथ स्वर्ण युग करता मधुर पदार्पण ।

मुक्त निःस्वाम्यता करती मानव का अभिवादन ॥

साम्ययुगीन तथा पूँजीवादी संस्कृति की विस्तारता स्पष्ट हो जाती है । धर्म साम्यता संस्कृति धर्म नीति और सवाचार का मूल्यांकन पन्त ने मानव-हित में किया है—

धर्म द्विष्ट धर्म संस्कृत लगते मन को केवल कुत्सित ।

धर्म नीति धर्म सवाचार का मूल्यांकन है अनहित ॥

‘युवावस्था’ में पन्त ने छायावाद के अन्त का दृश्य प्रस्तुत किया है । ‘युवावाणी’ में उन्होंने जन-जीवन को वाणी प्रदान की है । ‘शाम्वा’ में उन्होंने धाम की अत्यन्त हीन-हीन वसा का चित्रण करते हुए लिखा है—

‘यह तो मानव-लोक नहीं है, यह है नरक अपरिचित ।

यह भारत का धाम-सम्पत्ता संस्कृति ॥ निर्वासित ॥

मानव की दुर्बलता धाम से धोत धोत नर्मान्तक ।

सबियों से अत्याचारों की यह सूची रोमांचक ॥

निराशा में भी छायावाद से ऊँकर प्रतिवाद में प्रवेश किया । विद्युत् ‘बह ठोठरी पत्थर’ ‘विषवा’ बीसी कविताओं में उन्होंने मिहारी मजदूरजी बीन-दुःखी विषवा प्रादि के कथमाननक चित्र चकित किये हैं । उनके द्वारा चित्रित मिश्रक का यह चित्र देखिए—

‘हो हूँ कलेबे के करता पकताता पथ पर जाता ।

वेद-पीठ दोनों मिलकर हैं एक

जल रहा लकड़िया डेक

मुझी भर जाने को—मुझ मिलने को

मुह फटी-पुरानी झोली का चेलाता ।

निराशा की कविताओं में परम्परागत कवियों के प्रति नास्तिक की एक सहज भावना विद्यमान है । ‘कुङ्कुमुता’ और ‘तमोहरा’ में उन्होंने सामाजिक परम्पराओं पर बड़े ही करारे व्यंग्य किये हैं । प्रगतिवादी काव्य को सर्वप्रथम नूतन भाषा-शैली प्रदान करने का श्रेय निराशा को ही है । उन्होंने ही सर्वप्रथम नूतन कवियों को बहनों से मुक्त किया । मुश्त अन्ध के माध्यम से उन्होंने निम्न वर्ग के दैनिक-जीवन के कार्य-कलापों के अनेक मार्मिक चित्र खींचे हैं

प्रगतिवादी काव्य के इतिहास में नरेन्द्र शर्मा का भी प्रमुख स्थान है । इन्होंने भी पन्त और निराशा की भाँति अपने कवि जीवन के आरम्भिक दिनों में छायावादी कविताएँ रचीं किन्तु आगे चलकर प्रगतिवादी दृष्टिकोण को अंगीकार कर लिया । प्रवासी क पीठ जहाँ उनकी छायावादी रचनाओं का सफाया है वहाँ ‘मिट्टी का फल’ तथा ‘पलाश बन’ में उन्होंने प्रगतिवादी प्रवृत्तियों को अभिव्यक्ति प्रदान की है । इन दोनों कृतियों में उन्होंने मानव जीवन की यथार्थ समस्याओं पर विचार किया है ।

साधनों पर उनका अधिकार हो। यह व्यवस्था एक ऐसे समाज में ही सम्भव है जहाँ मजदूरों की ही सत्ता हो। अस्तु, कार्ल मार्क्स का लक्ष्य उस चौथी व्यवस्था—साम्यवादी व्यवस्था—को स्थापित करना था जिसमें श्रमिकों की प्रतिनिधि सरकार द्वारा उत्पादन के समस्त साधनों पर नियन्त्रण हो तथा प्रत्येक व्यक्ति को उसके परिश्रम के अनुरूप फल मिले। सक्षेपतः, वर्ग-विहीन समाज की स्थापना ही मार्क्स का मूल उद्देश्य था।

हिन्दी के प्रगतिवादी साहित्य पर उपर्युक्त मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभूत प्रभाव पड़ा है। ऐसा एक भी प्रगतिवादी लेखक नहीं है जिसने श्रमिकों के साथ पूर्ण सहानुभूति रखकर पूँजीपतियों के विरुद्ध क्रान्ति का आह्वान न किया हो। प्रगतिवादी प्रवृत्तियों के विवेचन में यह स्वतः ही स्पष्ट हो जायेगा कि कार्ल मार्क्स के विचारों ने इस साहित्यिक धारा के लेखकों को कितना अधिक प्रभावित किया है। अब यहाँ पर पहले हिन्दी के प्रगतिवादी साहित्य का विवेचन करना है।

हिन्दी में प्रगतिवादी साहित्य

पीछे उल्लेख किया जा चुका है कि हिन्दी में प्रगतिवादी चेतना सन् १९३६ ई० के आस-पास आयी सन् १९३५ में मुल्कराज आनन्द तथा सज्जाद जहीर के प्रयत्न से लखनऊ में 'प्रगतिशील लेखक सघ' की स्थापना हुई, जिसके प्रथम अधिवेशन (१९३६) की अध्यक्षता मुशी प्रेमचन्द ने की। सभापति-पद से वक्तव्य देते हुए प्रेमचन्द जी ने प्रगतिशील साहित्य की विशेषताओं पर प्रकाश डाला। इस सघ का दूसरा अधिवेशन १९३८ में सम्पन्न हुआ जिसके अध्यक्ष विश्वकवि रवीन्द्र थे। यही वह वर्ष है जब पन्त तथा नरेन्द्र शर्मा ने प्रगतिवादी साहित्य को गति देने के उद्देश्य से 'रूपाम' नामक मासिक पत्र का प्रकाशन प्रारम्भ किया। मुँशी प्रेमचन्द के सम्पादकत्व में प्रकाशित 'हंस' का भी मूल उद्देश्य प्रगतिवादी साहित्य का ही प्रचार करना था।

प्रगतिवादी काव्य के प्रवर्तन का श्रेय प० सुमित्रानन्दन पन्त को दिया जाता है। प्रारम्भ में वे छायावादी रहे और छायावादी कवि के रूप में उन्होंने 'वीणा', 'ग्रन्थि', 'पल्लव' और 'गुंजन' नामक काव्य-कृतियाँ दीं। किन्तु 'युगान्त', 'युगवाणी' तथा 'ग्राम्या' में कल्पना-लोक की सैर करना छोड़कर इस कठोर धरती पर उतर आये। इन पश्चात्कालीन रचनाओं के माध्यम से उन्होंने किसानों तथा श्रमिकों के प्रति अपनी सहानुभूति व्यक्त की है। यहाँ उन्होंने प्रेम तथा सौन्दर्य का परित्याग कर वर्ग संघर्ष के प्रति जागरूक हो भौतिक जीवन के यथार्थ चित्र अंकित किये हैं। पूँजीवाद, सामन्तवाद और साम्राज्यवाद के दुष्परिणामस्वरूप शोषित वर्गों की दयनीय स्थिति को उन्होंने देखा है और उस स्थिति का सफल चित्र अंकित किया है। इस धरती के उन्होंने अनेक गीत गाये हैं। उदाहरण के लिए निम्नांकित पक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

“ताक रहे गगन ?

मृत्यु नीलिमा गहन गगन ? निस्पन्द, शून्य, निर्जन, निस्वन ?

देखो भू को, स्वर्गिक भू को, मानव-पुण्य प्रसू को !”

माधुर आदि कवियों ने भी प्रगतिवादी साहित्य की अभिवृद्धि में पर्याप्त योग दिया है। इन सभी ने अपनी-अपनी रचनाओं में समाज की वर्तमान समस्याओं को बारी प्रदान की है। इनकी रचनाओं में बलिष्ठ एवं पीड़ित निर्धन वर्ग के जीवन की विप मता वैश्य तथा निस्सहायतास्था के यथार्थ चित्र प्रकट हुए हैं।

प्रगतिवाद के अन्तर्गत काव्य प्रथम के अतिरिक्त विभिन्न गद्य विभागों का भी सर्वत्र वृद्धि है। गद्य के क्षेत्र में प्रगतिवादी विचारधारा की सर्वप्रथम प्रेमचन्द ने ही प्रदानाया है। उन्होंने अपने उपन्यासों तथा कहानियों में सामाजिक समस्याओं का यथार्थ प्रकट किया है। कृष्णों तथा अमिको की दोबनीय दशा उन पर होने वाले जमींदारों तथा पूँजीपतियों के अत्याचारों और सामन्तवाद की कठोरता आदि का विवेक उन्होंने प्रगतिवादी दृष्टिकोण से किया है। निम्न तथा मध्यवर्ग के लिए उनके हृदय में सच्ची सहानुभूति है। 'रंगभूमि' 'वर्मभूमि' 'दोबान' आदि में उनके प्रगतिवादी विचारों की सुन्दर झलकी देखी जा सकती है। उनकी 'कृष्ण' नामक कहानी का प्रगतिवादी कथा-साहित्य में प्रमुख स्थान है।

'बोटी की पकड़' 'बाले कारनामे' बिस्मेश्वर बकशिया आदि उपन्यासों में निराशा ने भी मार्क्सवादी जीवन-दर्शन को प्रदानाया है। उनकी 'बुरी बमर' तथा 'पमसी' नामक कहानियाँ भी प्रगतिवादी विचारधारा से प्रभावित हैं। प्रसाद के 'कंकाल' नामक उपन्यास की गणना भी प्रगतिवादी उपन्यासों के अन्तर की जा सकती है। प्रगतिवादी उपन्यासकारों तथा कहानीकारों में प्रस्तुत लेखकों के अतिरिक्त यशपाल रामेश रायच राहुल साहस्रायन हृदयचन्द्र अमृतलाल भापर राजेन्द्र यादव आदि का भी नाम आदर के साथ लिया जाता है। प्रगतिवादी निबन्धकारों में डॉ॰ राम बिलास शर्मा राहुल साहस्रायन यशपाल शिवदानसिंह जीहान आदि मुख्य हैं।

हिन्दी में प्रगतिवादी आलोचना ने भी एक नूतन दृष्टिकोण दिया है। इस प्रकार की आलोचना में साहित्य का मूल्यांकन समाज की उपयोगिता को दृष्टिपूर्व में रखकर किया जाता है। डॉ॰ रामबिलास शर्मा शिवदानसिंह जीहान अमृतराय प्रकाशचन्द्र गुप्त आदि प्रमुख प्रगतिवादी आलोचक हैं।

प्रगतिवादी साहित्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

प्रगतिवादी साहित्य का मूलधार इन्द्रात्मक भौतिक विकासवाद है। अतः इसमें इस जीवन-दर्शन की प्रायः सभी माध्यताओं का समावेश मिलता है। संक्षेप में प्रगतिवादी साहित्य की निम्नांकित प्रवृत्तियों की ओर संकेत किया जा सकता है—

(क) शोषक वर्ग के प्रति घृणा का प्रचार—समग्र प्रगतिवादी साहित्य में पूँजीवादियों के प्रति घोर घृणा का भाव व्यक्त किया गया है। प्रगतिवादी लेखक समझते हैं कि पूँजीपति निर्धनों का रक्त बूझ-बूझ कर सुख मीद लेते हैं। यह यह नहीं चाहता कि एक व्यक्ति तो बातागुल्लित कठोर में विभ्रम करे और दूसरा सबको पर पड़ा-पड़ा बरनामा के कारण जाड़ों में ठिठुला रहे। इसीलिए यह शोषित वर्ग में शोषक वर्ग के प्रति घृणा का भाव भरना चाहता है और शोषितों को शोषकों के विरुद्ध जागृत करने के लिए आह्वान करता है। प्रगतिवादी लेखक ने पूँजीपतिता के अत्यन्त भूषित चित्र उतारे हैं।

शोषित वर्ग के प्रति सहानुभूति व्यक्त करते हुए उन्होंने मार्क्सवादी विचारधारा के अनुरूप अनेक गीत लिखे हैं। रूढ़ियों पर उन्होंने बड़े तीखे व्यंग्य किये हैं। उन्होंने उन लोगों की खिल्ली उड़ाई है जो धर्म की आड़ में जनता को ठगते हैं और साथ ही साथ भाग्यवाद की कटु भर्त्सना की है—

“एक व्यक्ति सचित करता है अर्थ कर्म के बल से।

और भोगता उसे दूसरा अरे भाग्य के छल से ॥”

नरेन्द्र की भाषा में प्रवाह, सरलता और भावमयता विशेष रूप से द्रष्टव्य है। भावों की सुन्दर अभिव्यक्ति से उन्होंने अपनी शैली को अत्यन्त आकर्षक बना लिया है।

शिव मंगलसिंह ‘सुमन’ भी प्रगतिवादी काव्यधारा के प्रमुख कवि हैं। इनकी कविता पर रूसी साम्यवाद का बहुत अधिक प्रभाव है। रूस की लाल सेना से प्रेरणा ग्रहण कर उन्होंने भारतीय शोषित वर्ग को क्रांति के लिए ललकारा है—

“युगों की खड़ी रूढ़ियों को कुचलती।

लहर को लहर से सदा ही मचलती ॥

अंधेरी निशा में मशालों सी जलती।

चली जा रही है बड़ी लाल सेना ॥”

‘मास्को अब भी दूर है जैसी उनकी कविताओं को पर्याप्त ख्याति प्राप्त हुई है। भाषा सर्वत्र ही सरल है। ओज गुण भी सर्वत्र ही देखने को मिलता है। मुहावरों के प्रयोग में ‘सुमन’ जी को बहुत अधिक सफलता मिली है।

रामधारीसिंह दिनकर ने प्रगतिवादी दृष्टिकोण को स्वीकार कर अपने ओज पूर्ण स्वर से देश को जगाया है। ‘हुकार’, ‘रसवन्ती’, ‘रेणुका’, ‘कुरुक्षेत्र’ आदि आपकी प्रमुख प्रगतिवादी काव्य-रचनाएँ हैं। शोषित वर्ग के जीवन में जो एक महान् अन्तर दिखायी पड़ता है, उसको उन्होंने अत्यन्त सजीव अभिव्यक्ति प्रदान की है—

“श्वानों को मिलता दूध वस्त्र बच्चे भूखे अकुलाते हैं।

माँ की हड्डी से चिपक ठिठुर जाड़ों की रात बिताते हैं ॥

युवती की लज्जा वसन बेच, जब व्याज चुकाये जाते हैं।

मालिक जब तेल-फुलेलों पर पानी-सा द्रव्य बहाते हैं ॥”

दिनकर जी ने अपनी कविता ‘कस्मै ‘देवाय’ में वर्तमान सभ्यता का अत्यन्त भीषण चित्र अंकित किया है। उनकी भाषा में सर्वत्र ओज, प्रवाह एवं सजीवता है।

रामेश्वर शुक्ल ‘अचल’ ने भी कृषकों की अत्यन्त दयनीय स्थिति को देखा है—

“इन खलिहानों में गूँज रही, किन अपमानों की लाचारी।

हिलती हड्डी के ढाँचों ने, पिटती देखी घर की नारी ॥

युग-युग के अत्याचारों की, आकृतियाँ जीवन के तल में।

घिर-घिर कर पुंजीभूत हुई, ज्यों रजनी के छाया-छल में ॥”

इन कवियों के अतिरिक्त केदारनाथ अग्रवाल, डॉ० रामविलास शर्मा, रागेय राघव, सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’, भारतभूषण अग्रवाल गिरिजाकुमार

द्वारा स्थापित मन्दिरों के समानबुम्बी कसौटी में भी वह नून धीरे पसीना एक कर देने वाले मजदूरों के मीराद्वयपूर्ण जीवन की असफलताओं की प्रतिबिम्बित देखा है।

(ब) उपयोगितावाद — प्रगतिवादी साहित्य उपयोगितावाद का उपासक है। प्रगतिवादी धारोचक उसी साहित्यिक कृति को मानता है जिसका मानव-जीवन में अधिक से अधिक महत्त्व हो। उसकी दृष्टि में सच्चा साहित्य वह है जो जन-जीवन को प्रगति के पथ पर अग्रसर करे।

(छ) भाषा-शैली — प्रगतिवादी साहित्य का सम्बन्ध जन-जीवन होने के कारण इस भाषा का साहित्यकार सरल एवं स्वाभाविक भाषा-शैली अपमान का पसपाटी है। प्रगतिवादी लेखक जनता के विचारों एवं भावों को व्यक्त करने के लिए नवीन शैली का प्रयोग करता है। स्पष्ट यथार्थ तथा वास्तविक विचारों को व्यक्त करने के लिए वह सरल सुबोध एवं व्यावहारिक भाषा का प्रयोग करता है वर्ग तथा निम्न वर्ग के बीच वैषम्य प्रदर्शित करने के लिए उसने अत्यन्त लीची व्यंगमयी भाषा को अपनाया है वह परम्परागत उपमानों तथा प्रतीकों का परित्याग कर नवीन विचारधारों को व्यक्त करने में सक्षम नूतन उपमानों तथा प्रतीकों की खोजना करता है। जब उसे शक्ति की तुलना करनी पड़ती है तो वह भीम, हनुमान झाड़ि को न अपनाकर 'टैंक' धीरे बुझबीम की धीरे झारकित होता है। प्रतीकों के लिए वह मच्छा, प्रलय, वाष्प रक्त शोक झाड़ि को अपनाता है। ऊँचों के क्षेत्र में वह परम्परागत छन्दों का बहिष्कार कर नवीन मुक्त छन्द की ओर मुड़ता है। इस प्रकार भाषा-शैली के क्षेत्र में भी प्रगतिवादी साहित्यकार पूर्णरूपेण क्रांतिकारी है।

प्रगतिवादी साहित्य में कतिपय नुटियाँ

विभिन्न धारोचकों ने प्रगतिवादी साहित्य की कुछ नुटियों की ओर भी संकेत किया है। प्रमुख नुटियाँ ये हैं—

(क) प्रगतिवाद का वार्षनिक आधार चेतना से सृज्य बढ़तावाद है। वैसे ईश्वर परमेश्वर सत्कृति भावि में उसका कोई विश्वास नहीं। भारत-वैसे वर्गव्यवस्था के लिए यह बाष्कनीय नहीं।

(ख) प्रगतिवादी साहित्य एकामी है वह समाज का सर्वांगीण चित्र प्रस्तुत नहीं करता। उसकी पूरी सद्धानुभूति केवल शोषित वर्ग के साथ है। समाज में बनी निर्बल असंश्लिष्ट-भिक्षित मूल-पण्डित सज्जन-कुर्बान भावि सभी प्रकार के शोष रहते हैं। समाज इन सभी से सम्पूर्णता को प्राप्त करता है किन्तु प्रगतिवाद केवल कृपण एवं भ्रमिकों का ही प्रतिनिधित्व करता है। मार्क्सवाद के अनुसार समाज के दो प्रमुख वर्ग हैं उन दोनों के ही क्यामत धीरे भव्य रूप होते हैं किन्तु प्रगतिवादी लेखक को पूर्णपथियों की केवल बुराई ही बुराई दिखाई पड़ती है। उनमें कुछ कुछ भी हो सकते हैं परन्तु उनकी ओर उसकी दृष्टि नहीं जाती।

(ग) प्रगतिवादी लेखक यथार्थ की व्यावयक्तता से अधिक महत्त्व देता है और इसीलिए वह यथार्थवाद का विचारकन करते समय समाज के केवल कुत्सित रूप को ही अपनाता है। उसके भव्य पक्ष की वह खोजना उपेक्षा करता है।

(ख) धर्म, ईश्वर तथा परलोक का विरोध — प्रगतिवादी साहित्य में धर्म, ईश्वर तथा परलोक का घोर विरोध किया गया है। इसके दो कारण हैं—एक तो यह कि आज के वैज्ञानिक युग में इन सब पर से शिक्षित लोगो का विश्वास उठ गया है और दूसरे इसलिए कि स्वयं मार्क्सवादी विचारधारा में इन सबका प्रबल विरोध किया गया है। प्रगतिवादी लेखक की यह दृढ़ धारणा है कि शोषित वर्ग अपनी दयनीय दशा का कारण शोषको को नहीं, बल्कि अपने भाग्य को मानता है, इसीलिए भाग्यवाद को दूर कर शोषको के विरुद्ध संघर्ष करने के लिए शोषितों को प्रेरित करने के लिए वह इन सब का विरोध करता है। उसका यह विश्वास है कि जब तक श्रमिक धर्मपरायण, ईश्वरवादी तथा भाग्य पर निर्भर रहने वाला रहेगा तब तक वह हिमात्मक क्रान्ति के लिए कभी प्रस्तुत नहीं होगा। शोषक वर्ग इन्हीं अध्यात्मवादी मान्यताओं के बल पर शोषित वर्ग पर अत्याचार करता है। यही कारण है कि प्रगतिवादी लेखक 'ईश्वर असफल हो गया है', 'धर्म अफीम का नशा है' जैसे नारे लगाता है।

(ग) शोषित वर्ग की दीन स्थिति का चित्रण — प्रगतिवादी साहित्यकार का उद्देश्य शोषक एवं शोषितों के बीच एक क्रान्ति खड़ी कर देना है। इसीलिए वह शोषितों की दयनीय स्थिति का वर्णन करता हुआ उन्हें आराम का जीवन व्यतीत करने वाले शोषको के विरुद्ध क्रान्ति के लिए प्रेरित करता है।

(घ) नारी-विषयक नवीन दृष्टिकोण — प्रगतिवाद ने नारी के विषय में सर्वथा नूतन दृष्टिकोण प्रस्तुत किया। अब तक या तो नारी केवल उपभोग की वस्तु समझी जाती थी, जैसी रीतिकालीन काव्य में अथवा फिर वह एक कल्पनालोक की सौन्दर्यमयी सृष्टि थी, जैसी छायावाद में प्रगतिवादी साहित्य ने उसके स्वस्थ रूप को प्रस्तुत किया। प्रगतिवादी साहित्यकार ने नारी को पुरुष की ही भाँति स्थूल सृष्टि का एक अंग माना है। उसने उसको अधिकार भी उतने ही देने की बात कही, जितने पुरुष को प्राप्त हैं। उसने नारी के शोषण का सर्वथा विरोध कर उसे पुरुष की जीवन-सहचरी के रूप में प्रस्तुत किया। प्रगतिवादी साहित्य ने अट्टालिकाओं में सुरक्षित राजकुमारियों की अपेक्षा खेत-खलिहानों में काम करने वाली स्वस्थ कृषक-बालिकाओं तथा मजदूरनियों के चित्रण को विशेष महत्त्व दिया। यथार्थवादी दृष्टिकोण को स्वीकार किये जाने के कारण प्रगतिवादी साहित्यकारों ने कहीं-कहीं वासना के नग्न चित्र भी खींचे हैं जो कथमपि अभिनन्द्य नहीं।

(ङ) यथार्थवादी दृष्टिकोण — प्रगतिवादी साहित्य में यथार्थ को प्रश्रय मिला है। प्रगतिवाद का एक लेखक सुन्दर, भव्य एवं उदात्त का चित्रण उतना आवश्यक नहीं मानता जितना जीवन के यथार्थ रूप का चित्रण। वर्तमान जीवन में दैन्य, दुःख, शोषक, कठोरता और कुरूपता ही अधिक है, इसलिए प्रगतिवादी साहित्य में भी उनकी यथार्थ अभिव्यक्ति को प्रधानता दी जाती है। प्रगतिशील साहित्यकार भव्य, महान् और आदर्श की ओर आकृष्ट न होकर कुरूप, कुत्सित, पतित एवं कठोर सत्य का अंकन करता है। वह ताजमहल की भव्य, कलापूर्ण दीवारों के भीतर भी उन्हें खड़ी करने वाले श्रमिक-वर्ग का हाहाकार सुनता है। धर्म के संरक्षक पूँजीपतियों

प्रयोगवाद और हिन्दी काव्य

- १ प्रयोगवाद—परिभाषा और नामकरण
- २ प्रयोगवादी हिन्दी काव्य का संक्षिप्त परिचय
- ३ प्रयोगवाद की प्रमुख प्रवृत्तियाँ—(क) विषयगत (ख) शिल्पगत
- ४ उपसंहार

प्रयोगवाद—परिभाषा

सामान्य रूप से 'प्रयोग' शब्द धर्म की क 'एक्सपेरिमेंट' (Experiment) का पर्याय है किन्तु हिन्दी में 'प्रयोगवाद' शब्द साहित्य की उस चारा विधेय को सूचित करता है जो आधी ठो प्रगतिवाद के उपरान्त किन्तु उसका बहुत मूलतः जमावाद के विरुद्ध प्रतिनिधायी स्वस्व्य हुआ। प्रयोगवाद के उत्पन्न के कारण का उल्लेख करते हुए डा. नमन ने लिखा है— भाव-क्षेत्र में जमावाद की अतीश्रियता और नायबी सीधे चेतना के विरुद्ध एक वस्तुगत मूर्त और एगि'य चेतना का विकास हुआ और सीधे की परिधि में केवल मनुष्य और मनुष्य के अतिरिक्त पक्ष धन्यद मनेस का समावेश किया। प्रयोगवादी कवियों की मूल दृष्टि काव्य के विषय तथा शिल्प के मुख्य रूप से शिल्प के विभिन्न क्षेत्रों में प्रयोग की ओर रही है। वही कारण है कि प्रयोगवाद की परिभाषा प्रस्तुत करते हुए डा. गोविन्दराम शर्मा ने कहा— प्रयोगवाद कविता की एक मूलन बीसी विधेय है जो कवि द्वारा अनुमूत 'सत्य' को पाठक तक पहुँचाने के लिए विभिन्न प्रयोगों की धारमसात् करती है।

काव्य की चारा-विधेय के लिए 'प्रयोगवाद' नाम सम्भवतः 'तार सप्तक' में 'धर्म' की द्वारा दिए गए इस 'वक्तव्य' के आधार पर रखा गया है— प्रयोग सभी कासी के कवियों ने किए हैं। किन्तु कवि कर्मस अनुभव करता धारा है कि जिन क्षेत्रों में प्रयोग हुए हैं धाय बढ़कर सब उन क्षेत्रों का धम्मेपन करना चाहिए किन्तु धमी धुदा नहीं गया था जिनकी धमय मान लिया गया है। इन धम्मेपनकर्ता कवियों में धर्म' की ने तार सप्तक में ऐसे सात कवियों को धपनाया जो— 'किन्ती एक सप्तक के नहीं हैं किन्ती मजिल पर पहुँचे हुए नहीं हैं' धमी राही है—राही नहीं राही के धम्मेपी।—काव्य के प्रति एक धम्मेपी का वृत्तिकीय उम्हे सभानता के धून में बाधता है। धाये चल कर इन कवियों के विषय में धर्म' की ने लिखा है—'धर्म' में मर्तेय नहीं है ममी महत्त्वपूर्ण विषयों में उनकी धसव धसव राय है—जीवन के विषय में समाज और धर्म और राजनीति के विषय में काव्य-वस्तु और धीसी के धर

(घ) अधिकांश प्रगतिवादी लेखक ऐसे हैं जो अत्यन्त मुख में जीवन व्यतीत करते हैं और नरम गद्दों पर लेटे हुए अभिको की स्थिति का चित्र उतागते हैं जीवन-सघर्षों का कटु अनुभव न होने के कारण उनकी अभिव्यक्ति में तीव्रता नहीं आती। ऐसा लगता है मानो दलितवर्ग के प्रति उनकी अनुभूति किराये की हो।

(ङ) प्रगतिवाद साहित्य के स्थायी मूल्यों की कोई चिन्ता नहीं करता। उसकी दृष्टि सामयिकता पर लगी रहती है और इससे साहित्य में चिरन्तन सत्य की अभिव्यक्ति का अवसर ही नहीं आने पाता। प्रगतिवादी लेखक चिरन्तन सत्य को स्वीकार ही नहीं करता साहित्य में विविध युगों की परिस्थितियों के अनुरूप परिवर्तन का समर्थन करता है।

(च) एक प्रगतिवादी साहित्यकार का दृष्टिकोण मूल रूप में वैज्ञानिक होने के कारण उसके साहित्य में बौद्धिकता का प्राधान्य हो जाता है। रमोद्रेक करने वाले तत्त्वों का प्रगतिवादी साहित्य में प्रायः अभाव रहता है।

उपसंहार

वास्तव में यदि प्रगतिवादी साहित्य में से उपर्युक्त त्रुटियाँ दूर हो जायें तो वह मानव का बहुत बड़ा मंगल-विधायक बन सकता है। डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी के शब्दों में, 'इनके सिद्धान्त और उद्देश्य बहुत सुन्दर हैं लेकिन ये लोग कम्युनिस्ट पार्टी के साथ जुड़े हुए हैं, यही जरा खटकता है। अगर ये लोग दल द्वारा परिचालित होना छोड़ दें तो सब कुछ ठीक हो जाय।' यह असदिग्ध है कि प्रगतिवाद का लक्ष्य अत्यन्त महान् है। बाबू गुलाबराय ने लिखा है—“प्रगतिवाद हमको स्वार्थपरायण व्यक्तिवाद से हटाकर समष्टिवाद की ओर ले गया है। उसने लेखकों को शैत्यासेवी अकर्मण्य नहीं रखा है।” प्रगतिवाद का कड़ा विरोध करने वाले आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी भी इसकी-मंगल विधायिनी शक्ति की उपेक्षा नहीं कर सके हैं। उन्हें भी विवश होकर लिखना पड़ा है—‘साहित्य के सामाजिक लक्ष्यों और उद्देश्यों का विज्ञापन करने वाली यह पद्धति साहित्य का बहुत कुछ उपकार भी कर सकती है। उसने हमारे युवकों को एक नई तेजस्विता भी प्रदान की है और एक नया आत्मबल भी दिया है उसने दो वस्तुएँ मुख्य रूप से दी हैं। प्रथम यह कि काव्य साहित्य का समन्वय सामाजिक वास्तविकता से है और वही साहित्य मूल्यवान् है जो उक्त सजग और सवेदनशील है, द्वितीय यह कि जो साहित्य सामाजिक वास्तविकता से जितना ही दूर होगा, वह उतना ही काल्पनिक और प्रतिश्रियावादी कहा जायेगा। इस प्रकार साहित्य के सौष्ठव-सम्बन्धी एक नई मापरेखा और एक नया दृष्टिकोण इस पद्धति ने हमें दिया है जिसका उचित प्रयोग हम करेंगे।’ वस्तुतः सच्चा प्रगतिवादी साहित्य हमारे जीवन को गति दे सकता है, वह हमारी उन्नति में सहायक हो सकता है, किन्तु सच्चा प्रगतिवादी साहित्य वही है जो भारतीय समस्याओं का समाधान भारतीय पद्धति पर करे। प्रगतिवाद को चाहिए था कि वह नास्तिकता का प्रचार छोड़ नग्न यथार्थ को भी भव्य, सुन्दर और सरस रूप में अग्रनाता। इससे मंगलमय समाज की सृष्टि की अधिक सम्भावना थी।

विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। धर्मवीर की कविता-श्रुतियों में 'ठंडा सोहा तथा प्रसन्न कविताएँ' तथा युग 'कनुप्रिया' तथा गात गीत रूप मुख्य हैं। इन कवियों तथा कविता संकलनों में प्रतिरिक्त प्रभाकर माधव के 'प्रमुखानु तथा' तथा 'प्रमुख' भारत भूषण धर्मनाम का जो प्रस्तुत मन कव्यवीर श्रुति के नाम के साथ तथा 'गद्य दत्त' कुमार नारायण का पञ्चमूह दुष्यन्त कुमार का मूय का स्वामत देवराज का परती धीर स्वर्ग नरेन्द्र मेहता का बनगोरी गुन। अजित कुमार का धर्मसे बन्ध की पुकार' जीति जीयती की कविताएँ आदि कविता संग्रह भी प्रयोगवादी कविता के सुन्दर उदाहरण हैं। लक्ष्मीकान्त वर्मा गवेंदरकरदयाल स्वप्नना कामरूप राव विमलदेव नारायण साही आदि अन्य भी इस काव्यधारा के प्रमुख कवि हैं। इन कवियों के केवल कविता मवलन ही प्रकाशित नहीं हुए हैं बल्कि विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में इनकी कविताएँ धार्मिक दिन प्रकाशित होती रहती हैं।

प्रयोगवादी की प्रमुख प्रवृत्तियाँ

प्रयोगवादी की प्रवृत्तियों की हम दो प्रमुख वर्गों में विभक्त करने देना सज्ज है (अ) विषयगत प्रवृत्तियाँ तथा (आ) विस्मयगत प्रवृत्तियाँ।

(अ) विषयगत प्रवृत्तियाँ — प्रयोगवादी की विषयगत प्रवृत्तियों में सर्वप्रथम जिस प्रवृत्ति पर हमारी धृष्टि जाती है वह है प्रयोगवादी कवियों का समसामयिक जीवन के प्रति आग्रह। यदि प्रयोगवादी काव्य की समसामयिक जीवन की चेतना का काव्य कह दिया जाय तो किसी प्रकार की अल्पवृत्ति न होगी। समसामयिक बलुधो तथा व्यापारों ने इस काव्यधारा को बहुत अधिक प्रभावित किया है। रिको के मॉपू की आवाज लाउड स्पीकर का बील्कार, मशीन के अस्तरों की चीख, रेल के इंजन की सीटी आदि सभी की मचावट अविष्यक्ति यहाँ मिलेगी। विरिजा कुमार माधुर की 'हृदय देह' नामक कविता की निम्नांकित पंक्तियों में आधुनिक औद्योगिक धीर सामयिक युग को वाणी प्रधान की गई है—

उबल रही हैं जामें सोना
अच्छक ताँबा अस्त ओमियम
डीन कोयला लौह प्लेकिनम
सुरेनियम अलमीन रसायन
ओपेक सिङ्क कपास धन-धन
इन्ध्र फोस्फोरस से पुरित।

अन्तिम विलोचन धर्म ने बसन्त वर्णन के प्रसंग में लाउड स्पीकर की ध्वनि को अंकित किया है। प्रत्यक्ष-वर्णन में उन्होंने रिको के मॉपू की आवाज का उल्लेख किया है। एक अन्य स्थल पर रेल के इंजन की ध्वनि का उल्लेख किया है। मदन मोहन माल ने भी कारखानों में चलने वाली मशीनों की ध्वनि को ज्यों का त्यों अवतरित कर दिया है। प्रयोगवादियों का समसामयिकता के प्रति इतना अधिक मोह है कि उन्होंने उपमान तथा बिम्बों का प्रयोग भी समसामयिक युग के विभिन्न उपकरणों से किया है। इस प्रसंग में भारत भूषण धर्मनाम की ये पंक्तियाँ इष्टव्य हैं जिनमें उन्होंने लाउड स्पीकर तथा टाइपराइटर की 'की' की उपमान के रूप में प्रस्तुत किया है—

और तुक के, कवि के दायित्वों के प्रत्येक विषय में उनका आपस में मतभेद है। यहाँ तक कि हमारे जगत के ऐसे सर्वमान्य और स्वयं सिद्ध मौलिक सत्यो को भी वे स्वीकार नहीं करते, जैसे—लोकतन्त्र की आवश्यकता, उद्योगों का समाजीकरण, यात्रिक युद्ध की उपयोगिता, वनस्पति धी की बुराई अथवा काननवाला और सहगल के गानों की उत्कृष्टता इत्यादि। वे सब एक-दूसरे की रुचियों, कृतियों और आशाओं और विश्वासों पर, एक-दूसरे की जीवन परिपाटी पर और यहाँ तक कि एक-दूसरे के मित्रों और कुत्तों पर भी हसते हैं।”

प्रयोगवादी कवियों का प्रयोग अथवा नूतनता के प्रति इतना अधिक आग्रह बढ़ता चला गया कि सन् १९५४ के तथा उसके बाद की रचनाओं को नयी कविता के नाम से पुकारा जाने लगा। कुछ लोग प्रयोगवाद तथा नयी कविता के बीच भेद करते हैं, किन्तु यह भेद ठीक नहीं, क्योंकि इन दोनों नामों से अभिहित कविताओं के न तो कवि ही अलग-अलग हैं और न उनकी मूलभूत प्रवृत्तियाँ। इसलिए यहाँ पर प्रयोगवाद और नई कविता को एक मानकर उसके कवियों तथा प्रवृत्तियों का विवेचन प्रस्तुत किया जायेगा।

प्रयोगवादी हिन्दी-काव्य का संक्षिप्त परिचय

प्रयोगवाद का आरम्भ 'तार सप्तक' के प्रकाशन (सन् १९४३ ई०) से माना जाता है। इनमें सात कवियों की कविताएँ संकलित हैं। ये कवि हैं—गुजानन, मुक्ति-बोध, नेमिचन्द्र, भारतभूषण अग्रवाल, प्रभाकर माचवे, गिरिजा कुमार माथुर, डा० रामविलास शर्मा तथा सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन 'अज्ञेय'। 'तार सप्तक' के सम्पादक 'अज्ञेय' जी हैं। सन् १९५१ में पुनः 'अज्ञेय' जी के ही सम्पादकत्व में दूसरा सप्तक प्रकाश में आया। इसमें फिर सात कवियों की कविताएँ संकलित की गयीं। इन कवियों के नाम हैं—भवानी प्रसाद मिश्र, शकुन्तला माथुर, हरिनारायण व्यास, रामेश्वर बहादुर सिंह, नरेश कुमार मेहता, रघुवीर सहाय तथा धर्मवीर भारती। इन कविता-संग्रहों के अतिरिक्त 'प्रतीक' नामक मासिक पत्रिका भी प्रकाश में आई, जिसमें प्रयोगवादी अथवा नये कवियों की कविताओं को प्रश्रय दिया गया है। इस पत्रिका के भी सम्पादक 'अज्ञेय' जी ही हैं। 'पाटल', 'दृष्टिकोण', 'कल्पना', 'अजन्ता', 'राष्ट्र-वाणी', 'धर्मयुग', आदि पत्र-पत्रिकाओं में भी नयी कविता को पर्याप्त स्थान मिला है। सन् १९५४ में 'नयी कविता' डा० जगदीश गुप्त के सम्पादन में निकली। यह वार्षिक पत्रिका है जिसके आज तक कई अंक प्रकाश में आ चुके हैं। 'निकप' भी नई कविता की प्रमुख पत्रिका है। 'तार सप्तक' तथा 'दूसरा सप्तक' की परम्परा में 'तीसरा सप्तक' भी प्रकाशित हुआ है, जिसके सम्पादक 'अज्ञेय' जी ही हैं। इसमें भी सात ही कवियों की रचनाएँ संगृहीत हैं।

प्रयोगवाद किंवा नई कविता के विभिन्न कवियों के अनेकों स्वतन्त्र कविता-संकलन भी प्रकाशित हो चुके हैं। 'अज्ञेय' जी के जो कविता-संकलन प्रकाश में आये हैं उनमें से 'हरी घास पर क्षण पर', 'बावरा अहेरी', 'इन्द्रधनु रौंदि हुए ये' आदि में प्रयोगवादी प्रवृत्तियों का स्वर प्रसूत मात्रा में मुखरित हुआ है। गिरिजा कुमार माथुर के काव्य संग्रह 'मजीर', 'नाश और निर्माण', 'शिला पख चमकीले' तथा 'घूप के घान

जो पूजा-भावना व्यक्ति की क्षमता को सीमित करने वाली है साही में उसकी स्पष्ट प्रतीति है।

प्रयोगवादी कविता की तीसरी विषयगत प्रवृत्ति है सभु मानव की प्रशिक्षण। इसमें सन्देह नहीं कि इस कविता में मानव की सभुता को प्रमुख स्थान मिला है; किन्तु साथ ही उसके व्यक्तिगत तथा सामर्थ्य पर विश्वास और गौरव की भावना प्रकट हुई है। वस्तुतः प्रयोगवादी काव्य में सभु मानव की एक ऐसी धारणा को स्थान मिला है जो इतिहास की गति को एक अप्रत्याशित मोड़ से सकने की क्षमता की ओर इतिवृत्त करती है। उदाहरणार्थ बर्मबीर भारती की ये पंक्तियाँ इष्टम्भ हैं—

मैं रथ का दूता पहिया हूँ
मेकम घुमे कौनो मत
इतिहासों की सामूहिक गति
सहसा झूठी पड़ जाने पर
क्या जाने
सच्चाई टूटे हुए बहियों का आधय ले।"

इस काव्य में मानव के सभु व्यक्तित्व की उच्च शक्ति पर गौरव तथा अभिमान की अभिव्यक्ति की गई है जो महत्ता की बरम सीमा का स्पर्श करती है। बर्मबीर भारती सभु मानवों को साहस बधाते हुए कहते हैं—

हमरो मत साहस मत छोड़ो
इससे भी अथाह धूम्य में
बीमो ने तीन पलों में बरती नावी।

प्रयोगवादी काव्यधारण की चौथी प्रवृत्ति अनास्थावादी तथा सद्यःकारमक स्वयं की अभिव्यक्ति है। डा. सम्भुनाथ बतुर्वेदी ने अनास्थामूलक प्रयोगवादी काव्य के दो पक्ष स्वीकार किये हैं। एक अनास्था और अनास्था की इच्छमयी अभिव्यक्ति जो वस्तुतः निराशा और सज्जमात्मक दृष्टिकोण का संकेत करती है। दूसरी निराश्रय तथा अपूर्ण मनोवृत्ति की अभिव्यक्ति। कुछा एक अनास्थामूलक वृत्ति है। बर्मबीर भारती की निम्नांकित पंक्तियों में कुछाअन्ध असमर्थता का प्रतिफलन हुआ है—

अपनी कुछाओं की
बीमारों में जम्मी
मैं खडता हूँ।

इसी प्रकार उलकी कविता मेरी परछाई में बहा एक ओर साहसपूर्वक पलटन तक जाने की बात कही गई है वहीं दूसरी ओर यह भी प्रदर्शक व्यक्त की गई है कि कहीं वह भी बीर लीगो की भाँति साहस छोड़कर मटक न जाये और उसकी परछाई तकने—

शायद तिमिर को कुछन-कुचनकर
यदि मैं बलता ही जाऊँ तो
मेरे ही कबलों से बिज्जा सूर्य उभेगा

“कैमरे के लैन्स-सी हैं आँखें चुझी हुई,
बिगड़े, कम्बल लाउडस्पीकर से
जिनके मुख निःशब्द खुले हैं ।

दाँतेदार पहिये-सा दिल घूमे जाता है

टाइपराइटर की “की” की तरह
सबके पैर बारी-बारी से उठते हैं ।”

रघुवीर सहाय ने भी पहिये और सिनेमा की रील के उपमानों को ग्रहण किया है। सिनेमा की रील का उपमान समसामयिकता के मोह की ओर ही इंगित करता है। केसरी कुमार अपनी एक कविता की निम्नांकित पक्तियों में व्यावसायिक जीवन के उपमान का प्रयोग करते हैं—

“बादल है
सेठ चेहरोवाला
जो कभी सूरज के कान
उमेठ देता है, जान
कर दूकान, कभी
मेजों की मखियों-सा
भनभनाता, कभी ।”

चिकित्सा तथा रसायन-शास्त्र से अनेकों उपमान प्रयोगवादी कवियों ने ग्रहण किये हैं।

प्रयोगवादी कविता की दूसरी प्रमुख प्रवृत्ति विद्रोहात्मक स्वर तथा व्यक्तिवाद की अभिव्यक्ति की है। इस कविता में विद्रोह का स्वर एक ओर समाज और परम्परा से अलग होने के रूप में मिलता है और दूसरी ओर आत्मशक्ति के उद्घोष-रूप में। भवानी प्रसाद मिश्र की निम्नांकित पक्तियों में जो उल्लास है वह परम्परा और रूढ़ि से मुक्ति पाने के लिए है—

“ये किसी निश्चित नियम, क्रम की सरासर सीढ़ियाँ हैं,
पाव रखकर बढ रहीं जिस पर कि अपनी पोढ़ियाँ हैं,
बिना सीढ़ी के बढ़ेंगे तीर के जंसे बढ़ेंगे ।”

विद्रोह का दूसरा रूप चुनौती और ध्वस की बलवती अभिव्यक्ति के रूप में उपलब्ध होता है। भारतभूषण अग्रवाल में “स्वयं का ज्ञान” इतना अधिक प्रबल हो उठा है कि वे नियति को सघर्ष की चुनौती देते हुए कहते हैं—

“मैं छोड़कर पूजा
क्योंकि पूजा है पराजय का विनत स्वीकार—
बाँधकर मुट्ठी तुझे ललकारता हूँ,
सुन रही है तू ?
मैं खड़ा तुमको यहाँ ललकारता हूँ ।”

विशेष काव्यधारा की गीबनी प्रवृत्ति के अन्तर्गत आस्था तथा भविष्य के प्रति विश्वास को लिया जा सकता है। नरेख मेहता तथा रघुवीर सहाय ने काव्य में अनात्मामूलक तरीकों को अनावश्यक माना है। गिरिजाकुमार माधुर के काव्य में आस्था के बल पर नव-निर्माण का स्वर मसी प्रकार भूतस्थित हुआ है। हरिनाथजी व्यास तथा नरेख मेहता में भी आस्थामूलक वृत्तियों के प्रति आग्रह है। आस्था का पहला रूप पुरोयामी संरक्षण का सूचक है। उदाहरणार्थ अज्ञेय जी की इन पंक्तियों में आस्था की कुछ सफ़ल अभिव्यक्ति हुई है—

‘मैं आस्था हूँ

ती मैं निरन्तर उठते रहने की शक्ति हूँ

जो मेरा कर्म है उसमें मुझे संशय का नाम नहीं

बहु मेरी अपनी सीस-सा पहचाना है

आस्था के दूसरे रूप में सर्जन-शक्ति अथवा कर्म निष्ठा की धारणा प्राची है। एक अन्य स्वरूप पर अज्ञेय जी ने आस्था के माध्यम से पूर्णता के उच्चतम प्रयत्न पर प्रतिष्ठित होने की बात का संकेत दिया है—

‘आस्था न कवि मानव छिद्र मिट्टी का भी देखता हो जाता है।

आस्था के ही बल पर ‘अज्ञेय’ जी अपनी आत्मा से निर्माण की ओर बढ़ने का अनुभव करते हैं—

‘अभी न हारो अन्धी आस्था

मैं हूँ तुम हो और यमी मेरी आस्था है।

डॉ. अमृतनाथ अनुजोषी ने प्रयोगवाच में आस्थामूलक वृत्तियों का विश्लेषण करते हुए लिखा है— ‘मगलमय भविष्य के प्रति विश्वास की जासमाएँ गिरिजाकुमार हरि व्यास और नरेख मेहता की रचनाओं में देखी जा सकती हैं। आनन्द की प्रतीक्षा का स्वर गिरिजाकुमार और पुष्पन्त कुमार के काव्य में अधिकार्यत हुआ है। जीवन के भविष्य का अपराजित स्वप्न गिरिजाकुमार में वृष्टिबोध होता है। ‘मैन हैटन’ मिट्टी के सिंघारे ‘पूर्व की फिरल’ लैटीसपी बर्बनैठ और ‘जल कीबंक रचनाएँ इसके प्रभाव-स्वरूप प्रस्तुत की जा सकती हैं।

गिरिजाकुमार माधुर ने नये आविर्भावों के प्रति आसक्ति व्यक्त करते हुए लिखा है—

‘विश्व में अब कुतिलता है, बात है

सत्य विश्व का तब हमें विश्वास है।

माधुर जी ने मगलमय सृष्टि के लिए आकांक्षा व्यक्त की है—

‘आवनी रचे नये समाज का भवन

जी भविष्य सूर्य जरी सृष्टि के चरण।

बेचना की अनुभूति को प्रयोगवाच की छठी प्रवृत्ति स्वीकार किया जा सकता है। प्रयोगवादी कवि बेचना से पलायन न करके उसके सामान्य की अभिभाषा करते हैं। इसे उसने दो रूपों में स्वीकार किया है—एक ती बेचना की सहन करने की

लेकिन सम्भव है

कल मेरा साहस टूटे, हिम्मत छूटे

और भटक जाऊँ मैं अपनी पगडंडी से ।”

भारती जी के ‘अघा युग’ के विषय में तो डा० शम्भूनाथ चतुर्वेदी ने यहाँ तक कहा है और उनका कथन सर्वथा उपयुक्त प्रतीत होता है कि ‘अन्वायुग’ में अनास्था सर्वत्र व्याप्त है। गांधारी, युयुत्सु और अश्वत्थामा के चरित्र मर्यादा की अपेक्षा अनास्था के अधिक निकट है। भारती ने ‘अन्वा युग में मर्यादा की स्थापना और विघटन की समस्या को लिया है। परन्तु प्रत्येक चरित्र विघटित है—आस्था की मनोवृत्ति किसी भी पात्र में उपलब्ध नहीं होती। गांधारी को कृष्ण के तथाकथित धर्म के प्रति अनास्था है और यह अनास्था विदुर के शब्दों में निराशाजनित है। बलराम भी कृष्ण पर आक्षेप कर उनके प्रति अनास्था का प्रदर्शन करते हैं। युयुत्सु के चरित्र में भी सुदृढ़ आस्था का प्रभाव है अन्यथा वह दुर्योधन का समर्थन कर परिजनो की सहानुभूति प्राप्त न कर सकने पर पश्चात्ताप न करता। एक अन्य स्थल पर युयुत्सु का कथन उसकी दुर्बल आस्था का ही परिचायक कहा जा सकता है।

“अच्छा था यदि मैं

कर लेता समझौता असत्य से ।”

“अश्वत्थामा अपनी अमानुषिकता में अनास्थापूर्ण चरित्र है। युधिष्ठिर द्वारा आत्महत्या का प्रयास और युद्धोत्तर कथन उसकी हताशा और अनास्था के परिचायक कहे जा सकते हैं। युधिष्ठिर ने परिजनो की चारित्रिक व्याख्या करते हुए सर्वव्यापी अन्धकार और ह्रास का संकेत किया है—

“यह है मेरा

ह्लासोन्मुख कुटुम्ब

जिसे कुछ ही वर्षों में बाहर घिरा हुआ

अंधेरा निगल जायेगा—।”

“मृत युयुत्सु द्वारा अश्वत्थामा को मिली आस्था पर आक्षेप अनास्था का प्रतिनिधित्व करता दीख पड़ता है। युयुत्सु आरम्भ में धर्म और अन्याय की प्रेरणा से दुर्योधन का विरोध करता है और कृष्ण में अगाध आस्था रखता है। वही अन्त में कृष्ण की मर्यादा और आस्था को झूठा सिद्ध करता है।”

प्रयोगवादी कविता में पस्ती, पराजय और अविश्वास की अभिव्यक्ति के रूप में भी अनास्था को प्रमुख स्थान मिला है। विजयदेव नारायण माही ने जहाँ एक ओर व्यक्ति या समाज के जीवन को आक्रान्त करने वाली अनास्था का स्पष्ट प्रकाशन किया है, वहाँ दूसरी ओर सम्पूर्ण समाज अथवा व्यक्ति विशेष से अनास्था के तत्त्वों को ग्रहण करने का भी सन्देश दिया है—

“हर आँसू कायरता की खीझ नहीं होता।

बाहर आओ,

सब साथ मिलकर रोओ ।”

कृष्णनाथजी भी मानते हैं कि बासना के माध्यम से व्यक्ति प्राचीनिक तथ्यों की खोज कर सकता है—

बासना की घोर धन्वी तहों में
अनुभूतियों के सत्य
अन्ते में छिपाये वे प्राचीनिक तथ्य ।

धर्मवीर भारती ने तो सभोग-वशा का स्पष्ट चित्र ही उतार दिया है—

मैंने कसकर तुम्हें जकड़ लिया है
धीरे जकड़ती जा रही हूँ
धीरे निकट धीरे निकट

धीरे तुम्हारे कन्धों पर बांहों पर होठों पर
नागबन्ध की शुभ्र रत्न-यन्त्रियों के नीले-नीले चिह्न
उमर आये हैं—

गिरिजाकुमार माधुर द्वारा चित्रित बासना के चित्र स्मृति-वसित हैं। एक उदाहरण इष्टम्भ है—

“आज अज्ञानक सुनी-सी संख्या में
जब मैं धों ही मैंने कपड़े बेच रहा था
किसी काम में भी बहलाने
एक सिल्क के कुर्ते की सिलवट में लिपटा
गिरा रैलामी बूड़ी का छोटा-सा तुकड़ा।
उन गोरी कलाहलों में जो तुम पहिने थीं
रंग-भरी उस मिलन रात में ।

बासना के इन्हीं मर्म चित्रों को देखकर ही आचार्य नन्द कुमार बाजपेयी ने प्रयोगवादी काव्य की बड़ी प्रशंसा की है।

(घा) अस्वप्न प्रवृत्तियाँ—अस्वप्न के क्षेत्र में प्रयोगवादी कवियों ने काव्य में एक अदृश्यपूर्व जगति सा दी है। भुविन बोध में कुछ ऐसे संकेत मिलते हैं जो ब्रह्मा से स्पष्टता की ओर जाने की प्रवृत्ति के सूचक हैं। गिरिजाकुमार माधुर ने विषय से अधिक टैक्नीक पर ध्यान दिया। भाषा ध्वनि तथा छन्द विद्यान में उन्होंने नवीन प्रयोग किये। प्रभाकर माधवे ने नयी प्रसंस्कार-योजना बिम्ब विद्यान और उपमाओं के नये प्रयोगों को अधिक महत्त्व दिया। ‘अज्ञेय’ जी ने साम्प्रदायिकता की दृष्टि से भाषा-सम्बन्धी नवीनता को अधिक महत्त्व दिया। इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रयोगवादियों ने भाषा नय राज्य बिम्ब तथा छन्द विद्यान सम्बन्धी नये प्रयोगों पर ध्यान दिया।

प्रयोगवादी नवित्ता में बिम्ब योजना बड़ी गहनता के साथ की गयी है। इस नवित्ता से पूर्व की किसी नवित्ता में इतने अधिक स्पष्ट बिम्ब पहले हैं। इतने उम्मेद हैं। बिम्ब-योजना के विषय में प्रयोगवादियों की बहुत बड़ी विशेषता यह है कि इनके

लालसा के प्रकटीकरण में और दूसरे वेदना या पीड़ा की अतल गहराइयों में बैठ कर नये अर्थ की उपलब्धि के रूप में। भारत भूषण अग्रवाल वेदना को उत्साहवर्द्धिनी मानते हैं—

“पर न हिम्मत हार,
प्रज्वलित है प्राण में अब भी व्यथा का दीप
ढाल उसमें शक्ति अपनी
लो उठा।”

मुक्ति बोध की मान्यता है कि वेदना अथवा पीड़ा के अवशेष मानव की सघर्ष-शक्ति को उभारते हैं—

“किन्तु जो लघु दाग पड़ जाते हमारी आग के
वे बुद्धि के नक्षत्र,
उसके गणित के शत अंक हो जाते
कि उनकी शक्ति पर
भूकप-गर्भ घरित्री-साधोर-गुरु व्यक्तित्व
शतघन्वा
विरोधी सृष्टि से अड़ता
उभड़कर काटता पार्वत्य बाघाएँ।”

प्रयोगवादी काव्य की सातवी प्रवृत्ति समष्टि-कल्याण की भावना है। इस काव्य में व्यष्टि के सुख की अपेक्षा समष्टि के कल्याण को अधिक महत्त्व दिया गया है। रघुवीर सहाय सूर्य से घरती के जीवन को मंगलमय बनाने की प्रार्थना करते हुए कहते हैं—

“आओ स्वीकार निमंत्रण यह करो,
ताकि, ओ सूर्य, ओ पिता जीवन के,
तुम उसे प्यार से बरवान कोई दे जाओ,
जिससे भर जाये दूध से पृथ्वी का आंचल;
जिससे इस दिन उसके पुत्रों के लिये मंगल हों।”

वासना की नग्न अभिव्यक्ति प्रयोगवाद की आठवी प्रवृत्ति स्वीकार की जा सकती है। कुँवरनारायण ने यौनाशय को अत्यधिक महत्त्व दिया है—

“आमाशय,
यौनाशय,
गर्भाशय,
जिसकी जिन्दगी का यही आशय
यही इतना भोग्य,
कितना सुखी है वह,
भाग्य उसका ईर्ष्या के योग्य।”

दो लालटेन छि मयल
निष्पन्न स्तम्भ
दो लड़े पाँव ।

इसिष्ट के काव्य के प्रभाव-स्वरूप प्रयोगवादी कवियों में असंगत अनुपमों (Free Associations) की भी भरमार मिलती है जिससे इनका काव्य अत्यधिक दुर्बल हो गया है। यहाँ पर ये कवि असंगत अनुपमों का प्रयोग करने लग जाते हैं। यहाँ पर इनकी विचारधारा में पूर्वापर का सम्बन्ध न होने के कारण किसी एक निश्चित अर्थ पर पहुँचना अत्यन्त कठिन हो जाता है। हिन्दी की प्रयोगवादी कविता में सर्वप्रथम इस प्रवृत्ति का अवतरण 'संज्ञ' की ने किया और उनके उपरान्त इसका बहुत अधिक प्रयोग होने लगा। असंगत अनुपम अथवा असम्बद्धता के लिए यहाँ पर तरेल की कुछ पंक्तियाँ उद्धृत हैं—

— ई से ईस्वर

उ से उल्लू—

माँ बी ?

नहीं बी

बहु पंछी

बो बेकता है रात भर ।

प्रस्तुत पंक्तियों का बड़ी माया-पन्थी करने पर ही यह अर्थ निकाला जा सकता है कि कवि किसी काय में व्यस्त है कि इसने मैं उसका लड़का है से ईस्वर उ से उल्लू उल्ला हुआ उसके पास जाता है और उल्ला कवि से अपनी माँ बी के विषय में प्रश्न करता है। कवि सम्भवतः यह समझता है कि लड़का क्याचिद् बहु पूछना चाहता है कि क्या माँ बी उल्लू हैं ? कवि प्रश्न की बीजा समझता है उसके अनुसार उत्तर देता हुआ कहता कि नहीं माँ बी उल्लू नहीं है। उल्लू तो एक पंछी है जो रात भर बेकता है। स्पष्ट है कि असंगत अनुपम प्रयोगवादी कविता की समझने में बड़ी बाधा उत्पन्न करते हैं।

छन्द विधान में तो नये कवि ने आधुनिक-नूत परिवर्तन ही कर दिया है। उसने जहाँ पूर्व की उर्ध्व आदि विभिन्न भाषाओं के कुछ छन्द अपनाये हैं वहीं उसने मुक्त छन्द की बहुत अधिक प्रशंसा किया है। प्रयोगवादी कविता में अधिकशः मुक्त छन्द का प्रयोग हुआ है। इस मुक्त छन्द का रचना-विधान नया-वीता होता है।

प्रयोगवादी कवि भाषागत जन का सामीप्य चाहता है इसलिए उसके काव्य में भाषागत बोधवास की भाषा मिलती है। कहीं-कहीं विचारों की सहजता के कारण भाषा अत्यन्त परिनिष्ठित हो जाती है किन्तु ऐसे स्थल बहुत कम हैं। भारत भूषण चव्वाल ने भाषानुगत नयी भाषा-बीजा का प्रयोग किया और कवि से 'सोतेसे दम्भ ज्ञान' छोड़ने का निवेदन किया। प्रयोगवादी काव्य में लीन-गीतों के आकार पर सरल काव्य रचना की गयी। प्रयागर माधवे और 'संज्ञ' के काव्य में ऐसे दोनों उदाहरण देखे जा सकते हैं। प्रयागर 'संज्ञ' की भी कुछ पंक्तियाँ यहाँ उद्धृत हैं—

विम्ब नितान्त सजीव हैं। नरेश मेहता द्वारा अंकित एक विम्ब द्रष्टव्य है—

“गोमती तट

दूर पेंसिल रेख-सा वह वाँस भुरभुर,
शरद दुपहर के फपोलों पर उड़ी वह धूप की लट
जल के नग्न ठंडे बदन पर कुहरा भुका
सहर पीना चाहता है।
सामने के शीत नभ मे
आयरन ब्रिज की कमानी, बाँह मस्जिद की बिछी है।
धोवियों की हाँक,
बट की डालियाँ दुहरा रही हैं।
तुम यहाँ बँठी हुई थीं अभी उस दिन
सेब सी बन लाल
चिकने चीड़ सी वह बाँह अपनी टेक पृथ्वी पर यहाँ
वह गया वह नीर जिसको पदों से तुमने छुआ था
कौन जाने धूप उस दिन की कहाँ है,
जो तुम्हारे कुन्तलो में गरम, फूली, धुली, धोली लग रही थी।
{ चाहता मन, तुम यहाँ बँठी रहो,
उड़ता रहे चिड़ियों सरीखा वह तुम्हारा रवेत आँचल।
किन्तु अब तो ग्रीष्म,
तू भी दूर औ, ये लू।”

प्रस्तुत रचना के विम्ब-विधान की सबसे बड़ा वैशिष्ट्य यह है कि वह कवि की स्मृति में आये भाव को निष्कपट रूप से प्रकृति के सहज वातावरण और पृष्ठभूमि के साथ प्रकट करने वाला है।

अप्रस्तुत-योजना में प्रयोगवादी कवियों ने पुराने उपमानों का इस प्रकार परित्याग कर दिया है जैसे दूध में पड़ी हुई मक्खी को निकाल कर फेंक देते हैं। इनके प्रायः सभी उपमान एक दम नये हैं। इनके अप्रस्तुत-विधान की प्रमुख विशेषता यह है कि वे जीवन से गृहीत हैं, उनकी सयोजना के लिए कल्पना के पखों पर नहीं उड़ा गया है। उदाहरण के लिए प्रभाकर माचवे की ये दो पक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

“नोन-तेल लकड़ी की फिफ में लगे घुन से,
मकड़ी के जाले से, कोल्हू के बँल से।”

उपमान की नवीनता मुक्ति बोध की इन पक्तियों में भी देखते ही बनती है जिनमें उन्होंने नेत्रों के लिए लालटेन और पाँवों के लिए स्तम्भ के उपमानों को चुना है—

“अन्तर्मनुष्य
रिक्त-सा गेह

हिन्दी-काव्य में प्रकृति-चित्रण

१ प्रकृति और मानव

२ प्रकृति और कवि

३ प्रकृति चित्रण के विभिन्न रूप

४ प्रकृति-चित्रण की परम्परा—(अ) प्राचीन भारतीय काव्य में प्रकृति चित्रण (आ) विजयी काव्य में प्रकृति चित्रण—(इ) आधुनिक काव्य में प्रकृति चित्रण (ए) पूर्व मध्यकालीन काव्य में प्रकृति चित्रण (व) उत्तर मध्यकालीन अथवा ऐतिहासिक काव्य में प्रकृति चित्रण (ख) आधुनिक काव्य में प्रकृति चित्रण

५ उपसंहार

प्रकृति और मानव

प्रकृति के साथ मानव का सम्बन्ध उसी है, जब है वह इस बराबर पर धारा। शिशु के रूप में उसने प्रकृति-बनगी की ही सम्पुर्ण ओढ़ में मेघोमीलन किया उसी की ओढ़ में उसने स्वच्छन्द विहार किया और अन्त में उसी के वसस्वन पर वह फिर निद्रा में सोता रहा। महाविभीषणा ने प्रकृति और मानव के सम्बन्ध पर विचार करते हुए लिखा है— 'इस प्रकृति मानव-जीवन को सब से इति तक चक्रवर्त की तरह घेर रही है। प्रकृति के विविध कोमल-पक्ष सुन्दर विस्मय व्यक्त रहस्यमय रूपों के आकर्षण में मानव की बुद्धि और हृदय को कितना परिष्कार और विस्तार दिया है इसका लेखा जोखा करने पर मनुष्य प्रकृति का सबसे अधिक ऋणी ठहरेगा। वस्तुतः संसार कम से मानव-जाति का भाव-व्यय ही नहीं उसके विस्तार की विधाएँ भी प्रकृति से विविध कपारमक परिचय द्वारा तथा उससे उत्पन्न अनुभूतिओं से प्रभावित हैं। वस्तुतः प्रकृति ने मानव जीवन पर अपनी एक घमिष्ट छाप छोड़ रखी है। मनुष्य जब उसके कोमल एवं सीम्य रूपों को देखता है तो उसके हृदय में उत्साह होता है, उसके कठोर एवं भयावह रूप से मानव मन घातवित होता है और अपने रहस्यमय रूपों से वह उसके हृदय में जिज्ञासा को उत्पन्न कर देती है। मानव मन की बुद्धि के परिष्कार में प्रकृति का बहुत बड़ा हाथ है। सांसारिक संघर्षों एवं घनकलताओं से उत्पन्न मानव मन की उद्विग्नता को शांत करने में भी प्रकृति के रम्याद्भुत दृश्यों का बड़ी स्थान है जो फोड़े की पीड़ा के समानार्थ मलहम का। हमारे मनको महापुरुष सत्ता से ऊबकर पथों की पाटिया में जाती रहे हैं और वहाँ हैं रम्य प्राकृतिक दृश्यों से धामि-नाम करते रहे हैं।

“मेरा जिया हरसा,
ओ पिया, पानी बरसा,
खड़-खड़ कर उठे पात
फडक उठे गात ।”

उपसंहार

इसमें सन्देह नहीं कि प्रयोगवादी कविता के कुछ कवि अपनी अनुभूतियों के प्रति पर्याप्त ईमानदार हैं, किन्तु आज ऐसे नये कवियों की भरमार हो गयी है जो अनुभूति-प्रवणता के नाम पर अधिकांश में कूड़ा-कचड़ा लिख रहे हैं, जिसे कभी भी साहित्य में स्थान नहीं दिया जा सकता। नयी कविता अथवा प्रयोगवाद के कवि यदि थोड़ी-सी सावधानी से कार्य लें तो और भी उत्कृष्ट साहित्यिक रचनाएँ दे सकते हैं। उनके लिए आवश्यकता इस बात की है कि वे वासना के खुले चित्रण, मुक्त अनुपग तथा गद्यवत् रचना करने की प्रवृत्तियों का परित्याग कर दें। यह ठीक है कि ‘पुराण-मित्येव न साधु सर्वम्’ किन्तु फिर भी परम्परा से एकदम विच्छेद हितकारी नहीं हो सकता। ऐसी स्थिति में प्रयोगवादी कवियों का यह कर्तव्य है कि वे नवीनता की ग्रहण अवश्य करें, किन्तु परम्परा के ही सन्दर्भ में।

है। किन्तु वस्तुतः यह प्रकृति चित्रण की कोई नवीन पद्धति नहीं जान पड़ती—इसका समावेश प्रकृति के प्रतीकात्मक रूप में ही हो जाता है।

(१) जहाँ प्रकृति का चित्रण—स्वतन्त्र रूप में किया जाता है वहाँ उसका प्रासम्भन रूप होता है। प्रासम्भन-रूप में प्रकृति-चित्रण का सहृदय स्वयं प्रकृति-चित्रण ही होता है। जब प्रकृति का निरीक्षण करता है और उसके सूक्ष्मतम तत्वों के प्रति प्राकटित होता है। अपने इस प्राकटय को वह अपनी रचना में यथावत् प्रतिबिम्बित दे देता है। यही पर प्रकृति उसका साक्षन न होकर साध्य होती है। उदाहरणार्थ नीचे की पंक्तियाँ इष्टम्भ हैं—

जहाँ सुकों का हल बँध पेड़ की फली सगाका पर केनिमत हो ॥

अनेक पीठे फल का कदम को पिरा रहा ध्रु पर वा प्रकुम्भ हो ॥

कहीं कपोती स्वकपोत को लिए बिनोकिता हो करती बिहार भी ॥

जहाँ सुनाती मित्रकन्त साथ भी स्व-काकती की कलकंठ कोकिता ॥

(२) उद्दीपन रूप में प्रकृति नायक तथा नायिकाओं के हृदयगत भावों को उद्दीप्त करती हुई जान पड़ती है। नायक या नायिका की वैसी मानसिक दशा होती है प्रकृति उसकी उस मानसिक दशा में तीव्रता लाती जान पड़ती है। संयोग की स्थिति में नायक-नायिका को जो चन्द्र चम्बल विविध समीर उद्यान लता-पाश पारि वस्तुसिद्ध करते हैं वियोग की दशा में वे ही उन्हें दग्ध करते जान पड़ते हैं। कुप्पा से मिसन की दशा में गोपियों को राज का जो प्राकृतिक वातावरण सुखदायक या नहीं उनकी अनुपस्थिति में उन्हें जसाये दानता है—

“बिनु मुपास बँरिन भई कुअँ ॥

तब मे लता लमति अति तीतस अब भई विषम क्वाल की पुअँ ॥

मुका बहति अनुना कप ओलत बचा कमल फूलें अति पुअँ ॥

पवन पानि घनसार सजीवनि बधि-मुल किरन जानु भई मुअँ ॥”

(३) वृष्टभूमि के रूप में प्रकृति का चित्रण सप्रयोजन होता है। जहाँ प्रकृति का वर्णन घाये घाने वाली बटनायों के लिए वृष्टभूमि प्रस्तुत करता है वहाँ इती प्रकार का प्रकृति-चित्रण होता है। इस प्रकार का प्रकृति चित्रण महाकाव्यों में प्रायः देखा जा सकता है। प्रणय के दायनोपरान्त मानव-सम्पत्ता का विवास होने का रहा है अतः प्रसाद में ‘वामावनी’ में उनकी वृष्टभूमि में प्रकृति को इस प्रकार ध्वनित किया है—

“उवा मुमहले तीर बरसती अपलधमी भी उदित हुई

उपर बराजिन वातराशि भी जल में धन्तनिहित हुई।

वह विषम्य मुक्त भगत प्रकृति का धात्र लगा हँसने फिर ते

बर्षा भीनी दृष्टा सुखि ने धारव विराट नए तिर ते।

(४) उनमान रूप में प्रकृति-चित्रण की परम्परा बड़ी प्राचीन है। जब से प्रकृति के नदी एवं विनताय गोन्दर्ब देखा है। वही कारण है कि मानव के गोन्दर्ब को प्रतिबिम्बित करने के लिए उसने विभिन्न प्राकृतिक उदाहरणों का अपन किया है।

प्रकृति और कवि

यो तो धर्म, दर्शन, साहित्य और कला, इन सभी में प्रकृति-चित्रण को स्थान मिला है, किन्तु काव्य में उसे सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त हुआ है। इसका मुख्य कारण यह है कि काव्य का रचयिता कवि होता है और कवि साधारण मानव की अपेक्षा अधिक संवेदनशील प्राणी होता है। अपनी इसी संवेदनशीलता के कारण वह प्रकृति के विभिन्न दृश्यों से बहुत शीघ्र और बहुत अधिक अभिभूत होता है। यदि भली प्रकार देखा जाय तो पता लगेगा कि भारतीय वाङ्मय में जितने भी महान् कवि हुए हैं, उनकी अमर वाणी को प्रस्फुटित होने की प्रेरणा प्रकृति से ही मिली है। आदि कवि की वाणी ऋग्वेदयुग में से एक को बहेलिये द्वारा घराशायी होते देखकर निःसृत हुई थी। कालिदास की अमर कविता आषाढ के प्रथम मेघों को देखकर फूटी थी। सुकुमार पन्त के काव्य के मूल में भी प्रकृति ही कार्य कर रही है। “कवि के मनो-भावों के विकास में प्रकृति का सदैव महत्त्वपूर्ण योग रहा है। उपवन में खिले हुए पुष्प में वह अपने हृदय के उल्लास को एवं प्रातःकालीन ओस की बूंदों में अपने आसुओं को प्रतिबिम्बित देखता है। वर्षा ऋतु में आकाश में उमड़े हुए बादलों को देख कर उसे अपनी प्रेयसी की याद आ जाती है और वह बादलों द्वारा अपनी विरहिणी प्रेमिका तक संदेश पहुँचाने के लिए उत्सुक हो उठता है। सयोगदशा में वसन्त की मधुर मा क यामिनी उसके हृदय में नव चेतना, नवीन उत्साह और नूतन उल्लास का संचार करती है। इसी प्रकार विषाद की स्थिति में मलयानिल एवं चन्द्रमा की शीतल किरणें उसके हृदय की व्यथा को उद्दीप्त करती हैं। कभी वह बहती हुई सरिता अपने प्रिय से मिलने के लिए उत्सुक विरहिणी नायिका का आभास पाता है और कभी आकाश के नक्षत्रों में किसी रहस्यमयी अज्ञात सत्ता के संकेत देखता है।”

प्रकृति चित्रण के विभिन्न रूप

यो तो प्रकृति-चित्रण को निश्चित वर्गों में विभाजित कर पाना प्रायः असम्भव-सा ही है, किन्तु फिर भी अध्ययन में सौकर्य की दृष्टि से कुछ आलोचकों ने उसे ग्यारह वर्गों में विभक्त किया है—(१) आलम्बन रूप में, (२) प्रकृति में मानव-भावनाओं का आरोप (मानवीकरण रूप में), (३) पृष्ठभूमि के रूप में, (४) उद्दीपन रूप में, (५) प्रतीकात्मक रूप में (६) विम्ब-प्रतिविम्ब रूप में, (७) उपदेशिका के रूप में, (८) अलंकार-प्रदर्शन के रूप में, (९) दूतिका के रूप में (१०) रहस्यात्मक रूप में, (११) मानवीकरण रूप में। ऐसा समझा जाता है कि यह परिगणन-संख्या में वृद्धि करने के लिए कर दिया है। मानवीकरण का नाम दो बार आ गया है। दूतिका-रूप में प्रकृति का चित्रण भी मानवीकरण के ही अन्तर्गत आ जाता है। इस प्रकार प्रकृति-चित्रण की नौ प्रमुख पद्धतियाँ रह जाती हैं—(१) आलम्बन-रूप में, (२) उद्दीपन-रूप में, (३) पृष्ठभूमि के रूप में, (४) उपमान-रूप में, (५) मानवीकरण-रूप में, (६) प्रतीक-रूप में, (७) विम्ब-प्रतिविम्ब रूप में, (८) उपदेशिका के रूप में, (९) रहस्यात्मक रूप में। कुछ विद्वानों ने प्रकृति-चित्रण का एक और रूप भी माना है और उसे ‘अन्योक्ति रूप में प्रकृति-चित्रण’ नाम दिया

फूल को उर में छिपाए विकल बुलबुल हू

एक होकर दूर तन से छाँह बहु जल हू ।

दूर तुमसे हू अकण्ठ धुहागिनी भी ॥

(३) बड़ा मानव के क्रिया-कलापों और प्रकृति के व्यापारों में समता बितायी पड़ती है बड़ा प्रकृति का वर्णन विष्य प्रतिविम्ब रूप में किया जाता है। गीतम की पत्नी यक्षोभरा अपने पुत्र राहुन को अपनी गोद में बैठाये जा रही है। मैथिलीछरण गुप्त इस दृश्य को प्रकृति करते हुए कहते हैं—

रवि पर नलिनो की पितु-छवि पर मौन वृष्टि तब जा रही ।

वहाँ एक में मधुप वहाँ मैं गिरा एक मुल गा रही ।

उपर नलिनी (कमलिनी) सूर्य की ओर प्रेमपूर्ण दृष्टि से देख रही है और इधर मोरी राहुन को गोद में लिए गीतम के ध्यान में बठी है। उपर नलिनी के अंक में मधुप बैठा है और इधर अपनी माँ की गोद में राहुन। उपर मधुप उपा वा मुल गा रहा है और इधर राहुन गीतम की प्रशंसा कर रहा है।

(८) कभी-कभी कवि को प्रकृति उपदेश करती-सी जान पड़ती है। जब कवि उसका इस रूप में चित्रण करता है तभी वह प्रकृति का उपदेशिका रूप में चित्रण कहलाता है। यह प्रकृति हिन्दी-कवियों में तुलसी के अन्धर बहुत मिलेगी। उन्हें प्रकृति का प्रत्येक उपादान उपदेश करता जान पड़ता है। बर्न-बर्नन करते हुए उन्होंने लिखा है—

बरपाँह जलज सुमि निमराए । जबा तबहि बुझ निजा पाए ॥

हुन प्रवात सदाहि मिरि जैसे । जल के बचन तंत सही जैसे ॥

बागिनि बसकि रही जन माही । जल की प्रीति जबा बिर नहीं ।

(९) रहस्यवादी प्रकृति में सर्वत्र विषय की नियामक परम सत्ता का आभास पाता है। उसे प्रकृति के कथ-कथ में परमात्मा का रूप दिखाई पड़ता है। बायसी समस्त बराबर बन में परम ज्योति के स्वस्व का दर्शन करते हैं—

रवि सति नक्षत्र विपद्हि धीहि जोती । रतन पदारथ मानिक मोती ॥

जहाँ जहाँ बिहसि सुभाषहि हँसी । तहाँ तहाँ छिटकि जोति परगती ॥

जयन जो देखा कोबल भा निरमल नीर सरीर ।

हंसत जो देखा हंस भा वसन जोति नभ-हीर ॥

प्रकृति चित्रण की परम्परा

(अ) प्राचीन भारतीय काव्य में प्रकृति-चित्रण—भारत में प्रकृति-चित्रण की परम्परा बहुत पुराने प्राचीन है। विश्व-बाइ मय के प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेद में ही इसका अत्यन्त प्रौढ़ रूप देखने को मिलता है। वैदिक ऋषि प्रकृति के नाता उपादानों के शोभन से अभिभूत तथा उनकी विकसलता से संतुष्ट हुआ है। उसने उन्हें देव-रूप में स्वीकार कर उनकी अनेक प्रकार से स्तुतियाँ की हैं। इन्द्र पश्चिम भरतु उपर्य आदि मूलतः इस बात के प्रत्यक्ष प्रमाण हैं। आज रंगीनी की दृष्टि से उपर्य मूलतः बहुत सुन्दर बन पड़ा है। इस मूलतः उपा की एक ऐसी प्रकाशमयी कमनीय एवं आकर्षकवस्तु

जब उसे नायिका के विभिन्न शरीरावयवों की तुलना करनी पड़ी है तो वह प्रकृति की ही शरण में गया है और इस प्रकार उसके विविध पदार्थों से उसने अपने अलंकारों की योजना की है। वास्तव में उपमान-रूप में प्रकृति का काव्य में बहुत अधिक प्रयोग हुआ है। जितने भी सादृश्यमूलक अलंकार हैं, उनमें से अधिकांश प्रकृति-जगत् से ही लिये गये हैं। कविवर प्रसाद श्रद्धा के शरीर की मनोरम कान्ति की समता विद्युत्-पुष्प से करते हुए लिखते हैं—

✓ "नील परिधान बीच सुकुमार खुल रहा मृदुल अधखुला अंग।
खिला हो ज्यों बिजली का फूल मेघवन बीच गुलाबी रंग ॥"

जायसी ने तो नायिका के एक-एक अंग के लिए प्रकृति के अनेकों उपमान लाकर जुटा दिये हैं—

"बरनों मांग सीस उपराहीं। सेंदुर अबहि चढा जेहि नाहीं।
बिनु सेंदुर अस जानइ दोआ। उजियर पय रैनि मँह कीआ ॥
कचन रेख कसौटी कसी। जनु घन मँह दामिनी परगसी।
सुरुज किरन जनु गगन विसेली। जमुना माँझ सुरसुती देखी ॥"

(५) कवि द्वारा मानव-चेतना का प्रकृति पर आरोप प्रकृति का मानवीकरण कहा जाता है। प्रकृति के मानवीकरण की स्थिति में पर्वत, सरिता, वन, रात्रि, उषा, सन्ध्या आदि सभी मानव की भाँति सप्राण एवं स्पन्दनशील जान पड़ते हैं। ऐसी दशा में वृक्ष प्रेमी और लता प्रेयसी के रूप में एक-दूसरे के बाहु-पाश में आवद्ध प्रतीत होते हैं। सरिता नायिका-रूप में अपने प्रियतम समुद्र से मिलने के लिए उत्सुक दिखायी देती है। निशा-सुन्दरी चन्द्रमा के रूप में अवस्थित अपने प्रिय से मिलन के लिए मनोरम वेश-भूषा से शृङ्गार करती जान पड़ती है। महादेवी वसन्त-रजनी को नवयुवती के रूप में चित्रित करते हुए लिखती हैं—

"धीरे धीरे उतर क्षितिज से आ वसन्त रजनी।
तारकमय नव वेणी बन्धन, शीश फूल शशि का कर नूतन,
रश्मिवलय, सित घन-श्रवण ठन, मुक्तामल अभिराम बिछा दे,
घितवन से अपनी, पुलकती आ वसन्त-रजनी ॥"

यों तो प्रकृति पर मानव-चेतना का आरोप हमें ऋग्वेद की ऋचाओं में मिलता है, किन्तु आज हिन्दी-काव्य में मानवीकरण-रूप में प्रकृति-चित्रण की जो प्रक्रिया अपनायी जा रही है, वह पाश्चात्य रोमानी काव्यधारा से प्रभावित है।

(६) जहाँ कवि भावसाम्य के आधार पर प्रकृति से उपादान चुन लेता है, वहाँ प्रकृति का प्रतीकात्मक चित्रण माना जाता है। प्रायः देखा जाता है कि कवि निराशा के लिए अन्धकार को, दुःख के लिए रात्रि को, सुख के लिए दिन को, आह्लाद और उल्लास के लिए उषा को, यौवन के लिए वसन्तादि को अपना लेता है। यहाँ पर अन्धकार, रात्रि, दिन, उषा तथा वसन्त प्रतीकात्मक प्रयोग ही हैं। प्रतीकात्मक रूप में प्रकृति-चित्रण के लिए महादेवी की ये पक्तियाँ देखिये—

"नयन में जिसके जलद वह तृप्ति चातक हूँ,
शलभ जिसके प्राण में वह निठुर दीपक हूँ।

मिला है— काव्य के कवियों से तुल्यिमत परिपक्व धानो से जलित प्रथम शरीर वाली विकसित (जमन के समान) मुख वाली यह शरद् सुन्दरी गूपुर ध्वनि के तुल्य हों के कलरव का सव्य करती हुई किसी नवयवु के समान भा रही है। कालिदास ने अपने महाकाव्य रघुवश में भी प्रकृति के सुन्दर चित्र खींचे हैं। शिशुपालवध किण्ठकुलीय आदि महाकाव्यों में भी प्रकृति-वर्णन को प्रमुख स्थान प्राप्त हुआ है। मृच्छकटिक अभिज्ञानशाकुन्तल विक्रमोर्वशीय उत्तररामचरित आदि संस्कृत के नाटक भी प्रकृति-वर्णन से भरे पड़े हैं। पद्मकुमारचरित काव्यम्बरी हर्षचरित आदि पद्यकाव्यों में तो प्रकृति-चित्रण को शीर्षस्थ ही स्थान मिला है। इनके रचयिताओं की दृष्टियों में प्रकृति के बारे में मनोमुग्धकारी चित्र धंकित किये हैं।

प्राकृत शीर अपप्रस में संस्कृत-कवियों के प्रकृति चित्रण का प्रायः पाठ-पेचन हुआ है। कहीं-कहीं घबस्य प्रकृति का नायिक वर्णन मिल जाता है। उदाहरणार्थ अम्बुरहमान ने के सखेश राशक में बिरहिनी नायिका की बधा का वर्णन उसी के मुख से कराते हुए लिखा है— (बर्पा जलु में) अम्बर में चारो ओर कासे बावत जाये हुए हैं। काली बटमाओं की भरबराहट ओर से उठती है ! नम-मार्य में बिछ पड़ सकती है। मेढकों की कठोर टर्पहट सहन नहीं हो पाती। बरती पर निरन्तर मूसलाधार बर्पा होती रहती है। हे पणिक ! बटाओ घिखर-स्वित कोयल के मीठे स्वर की ओर को कैसे सहन करे !। अम्बर ने भी धीप्प जलु में शुक्ल बियोनिनी नायका का घम्भा चित्र खींचा है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्राचीन भारतीय काव्य में प्रकृति का परम्परात्मक चित्रण किया गया है। वहाँ उसने मानव की अनुभूतियों से तात्पर्य स्थापित कर रखा है। कहीं वह शीघ्र ही सहायिका है तो कहीं स्वयं सौन्दर्य का प्रत्यक्ष प्रसार।

(घा) हिन्दी-काव्य में प्रकृति-चित्रण —आधिकास विद्वान् हिन्दी-साहित्य का धारम्य रासो-काव्यों से मानते हैं अतः यहाँ पर हिन्दी-काव्य में प्रकृति-चित्रण के लिए सर्वप्रथम रासो-काव्यों पर ही विचार किया जायेगा।

(क) आधिकासीन काव्य में प्रकृति-चित्रण —रासो-काव्यों में प्रकृति का वर्णन मुख्य रूप से उद्गीर्ण एवं उपमान-रूप में हुआ है। वहाँ पर नायिका के सौन्दर्य का वर्णन किया गया है वहाँ पर प्रकृति के विभिन्न उपाराधन प्रत्यकार बन कर आये हैं और वहाँ कवि का उद्देश्य नायिका का बिरह-वर्णन रहा है वहाँ उसने प्रकृति को उद्गीर्ण रूप में चित्रित किया है। पृथ्वीराजरासो के कवि ने पद्मावती के रूप वर्णन के लिए विभिन्न उपमाओं को प्रकृति से ही ग्रहण किया है—

“मनहुँ कला लसिमान कला लोसहुँ लीं बनिब ।

बाल बँस लसि ला लमीप अधिनत रस विमिय ॥

विगनि कमल अग अजर बैनु, अजन भुग लुटिय ।

हीर कीर छद विम्य जोति नवतिय अहिपुटिय ॥

छप्पति गयँद हुरिहँस गति बिहू अनाय लँबी लचिय ।

बहियनिय रूप बदनारतिय नमहुँ कान काबिनि रचिय ॥”

कन्या के रूप में चित्रित किया गया है जो अपने प्रियतम सूर्य के पास जाकर मनमोहक स्मितिपूर्वक उसके समक्ष अपने वक्ष-प्रदेश को निरावृत करती है। इसी प्रकार पुरुरवा को छोड़कर जाती हुई उर्वशी के रूप-सौन्दर्य को चित्रित करते हुए कहा गया है कि उसकी कान्ति मेघों को चीरकर जाती हुई विजली के सदृश थी। मण्डूक-सूक्त में मेढको के क्रिया-कलापो पर मानवीय जीवन-व्यापारों का आरोप किया गया है।

आदि कवि वाल्मीकि को तो प्रकृति-जगत् की ही एक घटना ने काव्य के लिए प्रेरित किया था। उनके अत्यन्त प्रसिद्ध ग्रन्थ रामायण में यत्र-तत्र प्रकृति-चित्रण अत्यन्त सुन्दर वन पड़ा है। वर्षा तथा शरद् का वर्णन तो अत्यन्त ही हृदयग्राही हुआ है। रामायण में प्रकृति के उद्दीपन रूप का भी चित्रण कही कही मिल जाता है। कौशिक ऋषि के समय को भग करने के लिए रम्भा को प्रेरित करता हुआ इन्द्र कहता है —

या भंषी रम्भे भद्र ते कुरुष्व मम शासनम् ।

कोकिलो हृदयग्राही माधवे रचिरद्रुमे ॥

अहं कन्दर्पसहितं स्थास्यामि तव पाद्वन्तं ।

त्वहि रूपं बहुगुणं कृत्वा परमभास्वरम् ॥

तमृषि कौशिक भद्रे भेदयस्व तपस्विनम् ॥

अर्थात्, हे रम्भे ! तुम डरो नहीं। तुम्हारा कल्याण हो। तुम मेरी आज्ञा का पालन करो। मैं वसन्त-ऋतु में हृदयग्राही कोकिल का रूप धारण कर किमी सुन्दर वृक्ष पर कन्दर्पसहित तुम्हारे पास बैठूँगा। हे कल्याणि ! तुम अपने रूप को कई गुना अधिक चमकता हुआ बनाकर उस तपस्वी कौशिक के हृदय को कामदेव के वाणों से विद्ध करो।

महाभारत का प्रकृति-चित्रण और भी अधिक खिल उठा है। शकुन्तलोपाख्यान के प्रसंग में कण्व के आश्रम का वर्णन करते हुए महाभारतकार ने लिखा है—“वह वन पुष्पों से युक्त और वृक्षों से सुशोभित था। उसमें अत्यन्त सुखकारी हरी-हरी घास लहरा रह थी। अनेक सुन्दर पक्षियों के कलरव तथा कोयलों की कूक और झिल्ली की झकार से वह गुंजरित हो रहा था।” (दृष्टव्य आदि पर्व, ७०।४, ५, ६)। नितात सौन्दर्यमयी वाला तप्ता के रूप-वैभव को चित्रित करते हुए महाभारत में कहा गया है—“वह या तो लक्ष्मी है अथवा सूर्य से झडकर पड़ी हुई उसकी कान्ति है। अगो की श्रुति की दृष्टि से वह रवि की शिखा-तुल्य और निर्मल सौन्दर्य की दृष्टि से चन्द्रलेखा-तुल्यप्रतीत होती है। पर्वत-प्रदेश पर स्थित यह श्याम-वर्ण नेत्रों वाली कन्या स्वर्ण की प्रतिभा-तुल्य प्रतीत होती है।

रामायण तथा महाभारत के उपरांत मस्कृत में जो-जो काव्य-ग्रंथ लिखे गये उन सभी में प्रकृति-वर्णन की भरमार है। वरन् परवर्ती महाकाव्यों में तो प्रकृति-चित्रण को महाकाव्य का अपरिहार्य-तत्त्व स्वीकार कर लिया गया। कालिदास ने ‘मेघदूत’ में प्रकृति की भव्य भाकिया प्रस्तुत की हैं। गभीरा नदी को उन्होंने मद-विह्वल नारी के रूप में प्रस्तुत करते हुए उस पर नायिका के हाव-भावों का आरोप किया है। ‘शतसु महार’ में भी उन्होंने शरद् को एक नववधू के रूप में प्रस्तुत करते हुए

(क) पूर्व मध्यकालीन काव्य में प्रकृति चित्रण—यद्यपि सन्त-कवियों का उद्देश्य प्रकृति का चित्रण करना कभी नहीं रहा। तथापि उन्होंने अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिए प्रकृति के विभिन्न रूपों को अपनाया है। प्राध्यात्मिक प्रेम की साधना उस्ताद तस्मयता और एकनिष्ठता का उत्प्रेक्ष्य सन्त-कवियों ने प्रकृति के व्यापक क्षेत्र से घुने हुए रूपों के माध्यम से किया है। इस प्रकार के पद्यों में प्रकृति के माध्यम से प्राध्यात्मिक प्रेम की व्यञ्जना अत्यन्त सुन्दर वगैरे पायी है—

‘मानसरोवर सुभय जल हुंता केजि कराहि ।

मुस्ताहलमुस्ता चुर्य घब जड़ि घनत न जाहि ॥

साधनाकाव्य अनुसूति को अभिव्यक्ति देने के लिए भी कबीर प्रकृति की ही धरणा में आते हैं—

‘सैतर कंवल प्रकासिया बह्य बात तहें होय ।

मन भँबरा तहें लुलुधिया जायगा जन कोय ॥

निम्नांकित पंक्तियों में कबीर ने प्रकृति के उपादानों का प्रतीक-रूप में प्रयोग किया है। यहाँ पर उन्होंने नलिनी को आत्मा का तथा जल को ब्रह्म का प्रतीक बना कर आत्मा तथा परमात्मा के सम्बन्ध की व्याख्या की है—

“काहे री नलिनी तू कुम्हिलानी तेरे ही नासि सरोवर पानी ।

जल में उतपति जल में वास जल में नलिनी तोर निवास ॥

जायसी में प्रकृति के उपमान उद्दीपन तथा रहस्यात्मक रूपों का प्रचुर है। उन्होंने वहाँ साहस्यमूलक घलघारों की योजना की है। वहाँ प्रकृति के पदार्थों एवं व्यापारों को उपमान-रूप में प्रस्तुत किया है। नव सिद्ध-जगन् के प्रसंग में उन्होंने प्रायः प्रकृति-चित्रण के उपमान-रूप से ही कार्य किया है—

“सतिमुच जब कहै किछु बसता । बल्ल भोठ सुरज बस राता ॥

बसन-बसन-सौं किरनि जो फूटहि । सब जल जनहुं फूलमरी फूटहि ॥

जालहुं सति भई बीज बिरावा । बीजि परै रिछु कहै न छावा ॥

वर्ण-जगु नायमती की बिरह-वेदना को धीरे धीरे उद्दीप्त कर देती है—

बडग बीजु बमके बहुत धोरा । कुच बान बरसहि जनघोरा ॥

यद्यपि तुलसीदास की वृत्ति प्रकृति-वर्णन में बहुत अधिक नहीं रही है तथापि वहाँ कहीं भी उन्होंने प्रकृति को विवक्षित किया है। वहाँ उनका चित्रण अत्यन्त स्वाभाविक बन पड़ा है और वह प्रायः उपमान तथा उद्दीपन रूप में आया है। उनके काव्य में प्रकृति उपेक्षा बलकर भी कई स्थलों पर आयी है। रामचरितमानस में बिजपूट बर्षन में बममूमि एवं वर्षा के रमणीय चित्र प्रकट हुए हैं। गीतावली और ब्रजभाषा में भी प्रकृति का वर्णन अच्छा हुआ है। प्रकृति के उपादानों को उपमान-रूप में ग्रहण करते हुए तुलसीदास ने लिखा है—

‘सता घबल ते प्रगट भे सिहि घबतर बोज भाइ ।

निकने अनु ब्रज विचल बिजु जलद परल बिलगाइ ॥

प्रकृति का उद्दीपनकारी रूप प्रतीक-वाचिका प्रसंग में विना जायगा वहाँ राम के बिरह में लीला का चन्द्रमा पावनयम प्रतीत होता है—

रासो-काव्य में प्रकृति के उद्दीपन-रूप के चित्रण के लिए 'बीसलदेवरासो' का वह प्रसंग द्रष्टव्य है जिसमें नायिका की भावों में मास की झड़ियाँ नायिका की विरहाग्नि को और अधिक उद्दीप्त करती हैं—

“भादवउ बरसइ छइ मगहर गभीर । जल थल महीयल सह भरया नीर ॥

जासो सरवर उलटइ । एक अघारी बीजखी बाया ॥

सूनी सेज विदेश पिया । दोई दुख नाल्ह क्यु सइहणा जाई ॥”

यही पर मैथिल-कोकिल विद्यापति के प्रकृति-चित्रण पर विचार कर लेना समीचीन प्रतीत होता है । प्राकृतिक पदार्थों के अंकन में विद्यापति की भी दृष्टि रासो काव्यकारों की ही भाँति रही है, अर्थात् उन्होंने भी अपने काव्य में प्रकृति का उपयोग मुख्यतः उपमान, विधान और उद्दीपन के लिए किया है, यो तो प्रकृति-वर्णन की अन्य पद्धतियाँ भी उनकी रचनाओं में मिल जायेंगी । प्रकृति के विभिन्न पदार्थों को उपमान-रूप में प्रयुक्त करते हुए उन्होंने लिखा है—

“पीन पयोधर दूबर गता, मेरु उपजल कनक-लता ।

×

×

×

सुन्दर वदन चारु अरु लोचन, काजर रजित भेला ।

कनक-कमल मास काल भुजगिनि, श्री युत खजन खेला !”

उद्दीपन-रूप में चित्रित प्रकृति उनकी इन पक्तियों में देखिए—

“नब वृन्दावन नब नब तरुगन, नब नब विकसित फूल ।

नवल बसत नवल मलयानिल, मातल नब अलि फूल ।

बिहरइ नवलकिसोर ।”

विद्यापति ने यत्र तत्र प्रकृति को कुछ अन्य रूपों में भी प्रस्तुत किया है । उदाहरण के लिए उनके काव्य में उसका प्रतीक-रूप देखिए—

“कौन कुबुधि लुटु मदन-भट्टार

×

×

×

हाय-हाय सम्भु भगन भए गेल

×

×

×

साक्ष क बेरि उगल नव ससधर

भरम बिदित सविताहु !”

मानवीकरण इन पक्तियों में देखा जा सकता है ।

“दखिन पवन वह बस दिस रोल, से जनि वादी भासा बोल ।

×

×

×

माइ हे सीत-बसत बिबाद, कओन विचारब जय-अवसाद ।

बुइ दिस मधय दिवाकर भेल, बुजवर कोकिल साखी देल ।

×

×

×

बादो तह प्रतिवादी भीत, सिसिर-बिन्दु हो अन्तर सीत ।”

यहाँ पर विद्यापति ने वसन्त और शीत को वादी तथा प्रतिवादी के रूप में चित्रित किया है और अन्त में वसन्त की विजय दिखाई है ।

योचना रीतिकालीन श्रुतारी काव्य में प्रचुर मात्रा में हुई है। इस काव्य में प्रकृति व की स्वामयिक पद्धति का बिनास नहीं हो सका। राजबहारी में आभरदाताओं विनासप्रिय भोग्यता को सन्तुष्ट करने के लिए रीतिकालीन कवियों ने सामक-नाम के शीर्षक का प्रकाश में लाने का प्रयत्न किया है। स्वतन्त्र रूप में प्रकृति के शी के उद्घाटन में उनकी दृष्टि नहीं रही है।

(घ) प्राचिनिक कालीन काव्य में प्रकृति विषय — प्राचिनिक युगीन हि काव्य में प्रकृति का विषय अत्यन्त व्यापक स्तर पर हुआ है। छायावादी काव्य में सब प्रकृति की ही छटा देखने को मिलेगी।

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र तथा उनके समसामयिक बबरीमारायण चौधरी डॉ. जगमोहन सिंह प्रतापनारायण मिश्र बासमुकुन्द गुप्त आदि कवियों ने भारतेन्दु में प्रकृति के प्रति मन्त्रा घनुराम व्यक्त किया है।

द्वितीय युगीन कवियों ने प्रकृति को अपने काव्य का नयन विषय बनाया है। प्रकृति प्रेम से प्रेरित होकर स्वयं स्वतन्त्र रूप से प्रकृति के सुन्दर चित्र प्रकट हैं। श्रीराम ठाकुर प्रकृति के मन्त्र प्रती के रूप में हमारे सामने आते हैं। राम सुन्दर ने प्रकृति को आनन्द-रूप में प्रस्तुत किया है। रामनरेश बिपाठी ने 'पवि तथा 'स्वप्न' काव्यो में प्रकृति का भाविक विषय प्रस्तुत किया है उन्होंने 'पवि में बसिग मारुत की तथा 'स्वप्न' में काव्यीर की प्रकृति की को चित्रित किया है। अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिधीन' के प्रियप्रधान में बिरहविभुरा गोपियाँ अपनी हृद व्यथा को प्रकृति में प्रतिबिम्बित देखती हैं—

चिन्तितता उसकी प्रबलोक के। रजनि भी करती अनुताप की ॥
निपट नीरव ही मित धोत के। नयन से मिरता बहु बारि का ॥
विपुल नीर बहा कर मेघ से। मित कलित-कुमारि-प्रवाह के ॥
परम कातर हो रहे भीम ही। बदन भी करती बज की धरा ॥

'हरिधीन' की द्वारा किया गया प्रकृति का भाववीकरण बहुत सुन्दर है—

प्रकृति-सुन्दरी बिहृत रही थी जगज्जन का दमक रहा।
परम दिव्य बन वास्त धन में तारकचय का बमक रहा ॥
पहन श्वेत-सादिका सिता की वह लसिता बिलताती थी।
के-के मुधा मुधाकर-कर से बसुबा पर बरसती थी ॥

प्रह्लि-वर्णन की दृष्टि में मैथिलीशरण गुप्त के साकेत पंचवटी यद्यपि सिद्धराज आदि एवं पर्याप्त सुन्दर है। पंचवटी में प्राचु-सेवा में रत लज्जाल की विर माने के लिए उन्होंने अग्र-उपस्थान से पूर्ण गति का गृष्टभूमि के रूप में चित्रित किया है—

आप बग की बचन निरर्थक लेत रही हैं जल-बल में।
स्वच्छ चौकनी बिठी हुई है अचानि धीर चम्बरतल में ॥
पुनर प्रवृत्त करती है धरती हरित तुम्हें की भोजने से।
मानों भुज रहे हैं तब भी लब्ध वचन के शीर्ष से।

“पावकमय ससि स्रवत न आगो । मानहु मोहि जानि हतभागी ॥”

तुलसी में प्रकृति के उपदेशाष्टा-रूप पर विचार हम प्रकृति-चित्रण के विभिन्न प्रकारों के अन्तर्गत कर चुके हैं ।

कृष्ण-काव्य में प्रकृति मुख्यतया उद्दीपन और आलंकारिक रूप में चित्रित हुई है । सयोग-दशा में प्रकृति मानव हृदय के उल्लास एवम् आनन्द को बढ़ाती है किन्तु विरह-दशा में वह हृदय को अधिक व्याकुल बना देती है—

“पिया बिनु सांपिनि कारी राति ।

कवहु जामिनि होत जुहैया डसि उलटी ह्वै जाति ॥”

प्रकृति के आलंकारिक रूप के लिए इन पक्तियों पर दृष्टिपात कीजिए—

“अदभुत एक अनूपम बाग ।

जुगल कमल पर गजवर क्रीडत ता पर सिंह करत अनुराग ॥

हरि पर सरवर सर पर गिरिवर गिरि पर फले कज पराग ॥”

(ग) उत्तर मध्यकालीन अथवा रीतिकालीन काव्य में प्रकृति-चित्रण—यद्यपि रीतिकाल के प्रायः सभी कवियों ने प्रकृति-वर्णन किया है तथापि उनके प्रकृति-निरूपण में घिसापिटापन होने के कारण उसमें हृदयस्पर्शिता का प्रायः अभाव है, किन्तु फिर भी कुछ कवियों के द्वारा उभारे गये प्रकृति चित्र पर्याप्त सुन्दर बन पड़े हैं । बिहारी ने वायु को नवोढा का रूप प्रदान करते हुए लिखा है—

“लपटी पुहुप पराग-पट सनी स्वेद मकरद ।

आवति नारि नवोढ़ लौं, सुखव वायुगति मद ॥”

रीति-काल में प्रकृति के उद्दीपन-रूप का प्राबल्य है । वर्षा-ऋतु के आगमन से मतिराम की विरहिणी नायिका कांप उठती है—

“घुरवान की घावन मानों अनग की तु ग ध्वजा फहराने लगी ।

नभ मडल तें छिति मडल छवै छिन जोत छटा छहराने लगी ॥

‘मतिराम’ समीर लगी लतिका बिरही बनिता थहराने लगी ।

परदेस में पीय सँदेस नहीं चहूँ ओर घटा घहराने लगी ॥”

विरह की स्थिति में यही दुःख प्रकृति सयोगावस्था में सुहावनी लगती है—

भोरन को गुजन विहार वन कुजन में, मजुल मलारन को गावनो लगत है ।

कहै ‘पद्माकर’ गुमान हूँ तें मान हूँ तें, प्राण हूँ तें, प्यारो मन-भावनो लगत है ॥

मोरन को सोर घन-घोर चहु ओरन, हिंदोरन को वृन्द छवि छावनो लगत है ।

नेह सरसावन में मेह बरसावन में, सावन में भूलिवो सुहावनो लगत है ॥”

रीतिकालीन कवियों के प्रकृति-चित्रण के विषय में एक आलोचक का मत है—“रीतिकालीन कवियों ने नायक-नायिका के सौन्दर्य, हाव-भाव, प्रेम क्रीडा आदि के वर्णन में प्रकृति के उपमानों की योजना करते हुए अलंकारों के रूप में भी प्रकृति-चित्रण को अपनाया है । उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि अलंकारों के लिए उन्होंने अधिकांश उपमान प्रकृति से ही चने हैं । उनके उपमान परम्परागत ही हैं । अमर, चन्द्र, चकोर, मीन, कमल, कीर, पिक आदि प्रकृति से सम्बन्ध रखने वाले उपमानों की

“उषा गुनहसे तीर बरसती जयलक्ष्मी सी छवित हुई।

उपर पराजित कामरात्रि भी जस में अस्तनिहित हुई ॥”

पल्लव प्रकृति को असकार-रूप में प्रयोग करते हुए मृणाल-तन्तु, मेघ रेखम महार, व बकार आदि को कसों के उपमान-रूप में ग्रहण किया है—

धने लहारे रेखम से बाल

मिमिम्बों से खलसी गुच्चार,

मुणालो से मुहु तार

मेघ से सध्या का मृगार।

छायावादी के प्रकृति-विषयक प्रस्तुत विवेचन से यह सिद्ध होता है कि छायावादी कवि ने प्रकृति को विभिन्न रूपों में देखा है और उसने अपने पूर्ववर्ती सभी कवियों की अपेक्षा प्रकृति को अधिक व्यापक रूप में अपनाया है।

उपसंहार

प्रस्तुत निबन्ध का समाप्त करते हुए मैं गणपतिचन्द्र गुप्त के शब्दों में कहा जा सकता है—“आधुनिक काव्य में प्रकृति और मानव दोनों एकाकार हो गए हैं। प्रकृति में मानव के तथा मानव में प्रकृति के रूप-वैभव का दर्शन सर्वत्र उपलब्ध होता है। प्रकृति आधुनिक कवियों का कव्य है कवन है और कवन का साधक है। ब्रह्म के विघट रूप का प्रतिपादन करना हो या जीवन-दर्शन-सम्बन्धी किसी महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त को समझना हो जबका अपने किसी गुप्त प्रेम के किसी मोप नीब तथ्य की व्यञ्जना करनी हो हमारे काव्य रचयिताओं ने प्रकृति को सहायता के लिए आमन्त्रित किया है।

छायावादी कवि तो प्रकृति के रम्याद्भुत दृश्यो से अभिभूत ही हो गया है । कविवर पन्त तो प्रकृति की रम्य झोड का परित्याग कर प्रेमिका के प्रेमपाश तक में नहीं फँसना चाहते । उन्होंने स्पष्ट कहा है—

✓“छोड द्रुमो की मृदु छाया, तोड प्रकृति से भी माया,
बाले, तेरे बाल-जाल में कैसे उलझा दूँ लोचन ?
भूल अभी से इस जग को ॥”

छायावादी कवि में रहस्यात्मकता का प्राधान्य है, इसीलिए प्रसाद जी बड़े ही जिज्ञासा-भाव से प्रश्न करते हैं—

✓“महानील इस परम व्योम के अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मनि ।
ग्रह नक्षत्र और चिह्नतकण, किसका करते-से सधान ॥”

मानवीकरण छायावादी प्रकृति-चित्रण की बहुत बड़ी विशेषता है । प्रसाद कामायनी में ‘घरा’ को मानवती नायिका का रूप देने हुए लिखते हैं—

✓“सिंधु सेज पर घरा बधू अब तनिक सकुचित बैठी सी ।
प्रलय निशा की हलचल स्मृति में मान किए सी ऐंठी सी ॥”

निराला ने ‘सध्या’ को सुन्दरी का रूप प्रदान किया है—

✓“दिवसावसान का समय
मेघमय आसमान से उतर रही है ।
वह सध्या सुन्दरी परी सी,
धीरे, धीरे, धीरे ॥”

सुमित्रानन्दन पन्त ने गंगा को नारी का रूप देकर उसका चित्र इस प्रकार अंकित किया है—

“सैकत शैव्या पर बुग्ध धवल, तन्वगी गंगा ग्रीष्म विरल,
लेटी आंत फ्लांत निश्चल ।

तापस-बाला-सी गंगा कल, शशिमुख से दीपित मृदु करतल
लहरें उर पर कोमल कुन्तल ।”

महादेवी वसन्त की रजनी को एक नवोद्गा के रूप में आह्वान करती हैं—

“तारकमय नव वेणी बन्धन,
शीशफूल शशि का कर नूतन,
मुक्ताहल अभिराम बिछादे—
चितवन से अपनी ।
पुलकती आ वसन्त-रजनी ।”

छायावादियों ने प्रतीक और उपमान रूप में भी प्रकृति का उपयोग किया है जिसकी चर्चा पहले ही ‘प्रकृति-चित्रण के विभिन्न रूप’ नामक शीर्षक के अन्तर्गत हो चुकी है ।

छायावाद में कहीं-कहीं आलम्बन-रूप में भी प्रकृति का वर्णन मिल जाता है । उदाहरण के लिए प्रसाद की ये पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

कि इतनी अधिक प्रबल प्रवृत्ति होते हुए भी राष्ट्रीयता का परियोजन रस के धारकों ने भावों के अन्तर्गत क्यों नहीं किया ? उत्तर बड़ा ही स्पष्ट है। धीरे-धीरे यह कि राष्ट्रीयता मानव-हृदय का निरन्तर भाव नहीं है। जब-जब मुठों का समारम्भ होता है तब-तब ही सोचों में राष्ट्रीयता की भावना बस पकड़ती है। साथ ही इसका स्वयं सर्वत्र एक-सा नहीं है। भारतीयों के हृदय में राष्ट्रीयता का जो रूप है वह पाकिस्तानी लोगों के हृदय में नहीं हो सकता—भारतीय जिस धर्म की रक्षा के लिए अपने प्राणों को बलिदान कर देना चाहते हैं ठीक उसी धर्म के लिए पाकिस्तानी नहीं।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अध्ययन करने पर राष्ट्रीयता की किसी भाव में तो समाहित करना ही परेशान बात यहाँ पर फिर एक नयी समस्या खड़ी हो जाती है। इस विषय में डॉ॰ मधुपतिबन्धु गुप्त ने अनेक सम्भावनाओं को प्रस्तुत करते हुए लिखा है—‘राष्ट्रीयता का अर्थ देश-प्रेम भी किया गया है अतः कदाचित् कुछ विद्वान् इसे रस-भाव से सम्बन्धित मानें। अपने देश की दुर्बला को देखकर भी राष्ट्रीयता का संसार होता है अतः उसे कल्याण से भी सम्बन्धित बताया जा सकता है। देश प्रेम के लिए संबंध धीरे-धीरे मुक्त भी किया जाता है अतः इसे भी रस में भी स्थान देने की बात सोची जा सकती है। देश के सुधार के लिए व्यक्ति का—इन्कलाब जिन्दाबाद का—आन्दोलन भी किया जाता है अतः इसे रीढ़ में स्थान देना भी उचित है। देश प्रेम से अभिभूत व्यक्ति अपने देश पर अत्याचार करने वाले विदेशियों को युवा की दृष्टि से देखता है अतः इसे युवा या जुगुप्सा के आधार पर विकसित होने वाले भाव बीभत्स में भी स्थान देने की कल्पना की जा सकती है। अपने देश पर भारी विपत्ति की घातका से भय का भी संसार सम्भव है अतः भयानक से भी इसका संबंध सम्भव है। भारत माता की पूजा करने वाले देश भक्तों को ध्यान में रखते हुए इसे शक्ति रस का भी दूसरा रूप बताया जा सकता है। इस प्रकार प्रायः सभी रसों से इसका कुछ-न-कुछ सम्बन्ध है जो इसकी व्यापकता को सूचित करता है किन्तु हमारी मूल समस्या का समाधान इससे नहीं होता। अस्तुतः मनोवैज्ञानिक दृष्टि से राष्ट्रीयता का समाहरण उत्साह नामक स्वामी भाव के अन्तर्गत किया जा सकता है और इसकी अभिव्यक्ति करने वाले सभी काव्यों को भी रसात्मक काव्य माना जा सकता है। राष्ट्रीय कविता का मूल प्रेरक भाव उत्साह ही है और वीररस के विभिन्न भेदों के प्रस्ताव ही उत्साहमूलक राष्ट्रीय कविता को स्थान दिया जा सकता है।

हिन्दी काव्य में राष्ट्रीयता की भावना का विकास

यों तो संस्कृत में भी ‘जगती जगन्मूर्तिवत् स्वर्गादपि वरीयसी’ बीसी राष्ट्रीय भावना ॥ अभिहित उक्तिया भी मिल जाती हैं किन्तु संस्कृत-साहित्य में राष्ट्रीय काव्य का विकास हो नहीं पाया है। इस प्रकार के काव्य का सुजन तब हुआ जब देश पर मुसलमानों के निरन्तर आक्रमण प्रारम्भ हो गये। यह समय हिन्दी-साहित्य का आर्थिक काम था अतः हमें राष्ट्रीय काव्य की परम्परा को हिन्दी के आविर्भाव से ही देखना चाहिए।

(घ) आविर्भाव—हिन्दी साहित्य के आविर्भाव में राष्ट्रीय भावना का प्रारम्भिक रूप देखा जा सकता है। इस युग के कवि अधिकतर बरबारी होते थे और

: ६७ :

हिन्दी-काव्य में राष्ट्रीयता की भावना

१. राष्ट्रीयता का स्वरूप-विश्लेषण
२. रस-सिद्धान्त और राष्ट्रीयता
३. हिन्दी काव्य में राष्ट्रीयता की भावना का विकास—(अ) आदिकाल, (आ) मध्यकाल, (इ) आधुनिक काल
४. उपसंहार

राष्ट्रीयता का स्वरूप-विश्लेषण

राष्ट्रीयता का उद्देश्य समष्टि में आत्मगौरव की भावना का आधान कर उसे उन्नति के पथ पर अग्रसर करने में है। राष्ट्रीय-भावना को स्पष्ट करते हुए डॉ० गोविन्दराम शर्मा ने लिखा है—“जाति या राष्ट्र के व्यक्तियों की एक साथ मिल कर रहने और सामूहिक रूप में अपनी तथा अपने देश को उन्नत बनाने की इच्छा ही राष्ट्रीय भावना कहलाती है। अपने देश के लिए अगाध भक्ति में, अपनी सभ्यता तथा सस्कृति के प्रति गौरव में अपने देश की स्वतन्त्रता की रक्षा में, विदेशी शासन के प्रति घृणा एवं द्वेष में और अपने देश की सामाजिक, धार्मिक तथा राजनीतिक दशाओं में सुधार के प्रयत्न आदि में यह राष्ट्रीय भावना प्रस्फुटित होती है। इस प्रकार राष्ट्रीय भावना से परिपूर्ण काव्य में देश की महिमा गाई जाती है, अतीत के गौरव का चित्रण होता है। देशवासियों को अपने देश तथा उसकी स्वतन्त्रता को रक्षा के निमित्त मर-मिटने के लिए प्रोत्साहित किया जाता है और देश की उन्नति में बाधक प्राचीन रूढ़ियों एवं बुरी प्रथाओं के प्रति जनता के हृदय में विद्रोह की भावना जाग्रत की जाती है।”

रस-सिद्धान्त और राष्ट्रीयता

रस-सिद्धान्त के अन्तर्गत भावों का अत्यन्त सूक्ष्म विश्लेषण किया गया है, किन्तु फिर भी उसमें राष्ट्रीयता नामक किसी भी भाव का उल्लेख नहीं मिलता जब कि यह मानव-हृदय की सर्वाधिक प्रबल प्रवृत्ति रही है। राष्ट्रीयता के आवेश में मानव ने ससार के मोहकतम बन्धनों—स्त्री-पुत्र आदि के प्रति अनुराग—को भी तोड़ दिया है और जाति एवं राष्ट्र की रक्षा के लिए वह सिर हथेली पर रखकर निकल पड़ा है। राष्ट्रीयता के ही भाव से प्रेरित होकर भारत के स्वतन्त्रता-आन्दोलन के समय लोगो ने अत्यन्त वैभवमय जीवन को ठुकरा कर कारावास के क्लेशपूर्ण जीवन को हँसते-हँसते भेला है। ऐसी स्थिति में यह प्रश्न उठाया जाना स्वाभाविक है

(आ) मध्यकाश—हिन्दी-साहित्य के मध्यकाश विशेष रूप से पूर्ण मध्यकाश में कविता को राखबरबार से हटाकर साधु महात्माओं की कृटिमा में धारण लेती पड़ी भ्रष्ट इस युग में राष्ट्रीय भावना प्रभाव काव्य का सर्वत्र असम्भव-सा ही था किन्तु फिर भी इसी युग में कुछ ऐसे कवि हुए जिन्होंने स्वतन्त्रता के धमर सेनापति महाराजा प्रताप के शौर्य का अत्यन्त प्रभावशाली गान किया। यों तो बीजानेर के महाराजा पृथ्वीराज ने अक्षिपथ रूप से अकबर की अमीमता स्वीकार कर ली थी किन्तु फिर भी वे यह समझते थे कि जब तक महाराजा प्रताप जीवित हैं हिन्दू-वीरों की पताका अबाध पति से फहरा रही है। किन्तु जब उन्होंने सुना कि सबर्णों से तय आकर प्रताप अकबर की अमीमता स्वीकार कर रहे हैं तो उन्होंने अत्यन्त ही मार्मिक शब्दों में महाराजा को लिखा—

‘पठकू पूर्छा पाव कैं पठकू मित्र तन करव ।

बीजे निज बीजान इज को महली बात इक ॥”

अर्थात् आज हिन्दू-वीरों ने प्रतीक तुम अकबर की अमीमता स्वीकार कर ली है यह जानकर मैं अपनी मुछों को मीचा कर भू अथवा अपनी गर्दन पर तलवार चलाकर आत्महत्या कर भू ? हे बीजान ! (महाराजा प्रताप की उपाधि) इन दो बातों में से एक बात मुझे निश्चय सेज दो ।

पृथ्वीराज राठीड़ ने अनेक दोहों के माध्यम से अन्धकारीय संस्कृति के प्रतीक अकबर की निन्धा और भारतीय संस्कृति के प्रतीक प्रताप की प्रशंसा बड़े ही स्पष्ट शब्दों में की है—

‘अहरे अकबरियाहू तैज सुहासो मुरकड़ा ।

मम मम मीसरियाहू राज बिना सहू राजबी ॥

माई एहड़ा पूत अज जेहड़ा राजा प्रताप ।

अकबर सुतो ओमकैं अज सिराज साँप ॥

अथवा फिर—

‘जाती हाट बात रहती अज अकबर टग जाती एकार ।

है राख्यो कबी प्रम राज सारा ले बरतो संतार ॥

दुरमात्री ने भी प्रताप के प्रशंसा-गान में किसी प्रकार की कसर उठ्य न छोड़ी उन्होंने भी लिखा

अकबर मरक न साँच हिहू सहू बाहर दुबा ।

बीठो कोई बीजान करतो मरका बदाई ॥

अकबर पथर अनेक के भुपन भेला किया ।

हाथ न लागो हूँ पारस राय प्रताप सी ॥

अकबर सनक अबाहू निहू बदा हिहू मुरक ।

महाहू निज जाह पोषण कृप प्रताप सी ॥

हा मरणा है कुछ माय महाराजा प्रताप के इन श्लाघन को राष्ट्रीयता की भावना में छोड़ प्रायः स्वीकार न कर किन्तु इन श्लोकों से स्पष्ट है कि इनमें राष्ट्रीय मीरों

दरबार मे रहकर वे अपनी ओजस्विनी कविता द्वारा आश्रयदाताओं को विदेशी आक्रमणकारियों के विरुद्ध युद्ध करने के लिए प्रोत्साहित करने रहते थे। उस समय देश छोटे-छोटे राज्यों मे विभक्त था। एक राजा दूसरे राजा के राज्य को हड़पकर जाना चाहता था, अथवा एक राजा द्वारा किसी दूसरे राजा की सुन्दरी कन्या को माँगे जाने पर और उस राजा द्वारा अपनी कन्या को उसे न दिये जाने पर युद्ध प्रारम्भ हो जाता था और इस प्रकार व्यर्थ ही रक्तपात होता था। दरबारी कवि अपने आश्रयदाताओं को उनके विरोधी राजाओं के विरुद्ध भी युद्ध करने को उकसाते रहते थे। इस प्रकार इस युग की राष्ट्रीय भावना अत्यन्त सकुचित थी, उसे विशुद्ध देशभक्ति के अन्तर्गत नहीं लिया जा सकता। 'पृथ्वीराज रासो', 'हम्मीर रासो', 'बीसलदेवरासो', 'आल्हखण्ड' आदि इस युग के राष्ट्रीय-भावना-प्रधान प्रमुख काव्य हैं। युद्ध क्षेत्र मे मर-मिटने वाले योद्धाओं के शौर्य एवं माहस के अत्यन्त प्रभावशाली चित्र इन वीरगाथाओं मे अंकित हुए हैं। यहाँ पर इन वीरकाव्यों से कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

“करतार हृथ्य तरवार दिय। इह सुतत्त रजपूत कर।”

“रजपूत मरन ससार बर।”

—पृथ्वीराजरासो।

वर्तमान आल्हखण्ड की रचना श्रुति-परम्परा से चले आते हुए जगनिक के आल्हखण्ड के आधार पर मानी जाती है। वर्तमान आल्हखण्ड मे लिखा है—

“बारह बरिस लै फूकर जीवै, ओं तेरह लौं जियै सियार।

बरस अठारह क्षत्रिय जीवै, आगे जीवन कै धिवकार॥”

“स्वर्ग मढ़ैया सब काहू कै, कोऊ आज मरै कोउ काल।

खटिया परिकै जो मरि जैहो, कोउ न लैहै नाम अगार॥

×

×

×

जो मरि जैहो रन खेतन में, तुमरो नाम अमर होइ जाय॥”

आल्हखण्ड की तो बात ही छोड़िये, क्योंकि उसमे तो कवि का मूल उद्देश्य आल्हा तथा ऊदल की प्रशंसा का गान करना ही रहा है, पृथ्वीराज रासो, जिसे कुछ अंशों मे जातीय चेतना का महाकाव्य कहा जा सकता है, ऐसा ग्रन्थ नहीं है जिसमे कवि राजपूती-गौरव से ऊँचा उठ पाया हो। उसकी भी दृष्टि इतनी अधिक सकुचित है कि पृथ्वीराज और गौरी के सघर्ष को भी वह राष्ट्रीय सघर्ष के रूप मे नहीं अवतरित कर सका है। एक आलोचक के शब्दों मे “उस काल के चारण-कवियों की दृष्टि इतनी सकुचित रही कि वे राजपूत राजाओं और विदेशी आक्रान्ताओं के सघर्ष को जातीय या राष्ट्रीय सघर्ष के रूप मे न देख सके। सामूहिक रूप मे देश की रक्षा की ओर उनका ध्यान नहीं गया। उन्होंने अपने आश्रयदाता राजाओं का यशोगान करना ही अपना कर्तव्य समझा। सम्पूर्ण देश एवं जाति की रक्षा की भावना से प्रेरित होकर ही अपितु अपने आश्रयदाता की व्यक्तिगत वीरता से प्रभावित होकर ही उन्होंने अपने काव्य की रचना की है। कभी-कभी तो इन चारण कवियों ने राजपूत राजाओं की पारस्परिक गृह-युद्धों के लिए प्रेरित करके देश की एक सूत्रबद्ध एकता को हानि पहुचाने मे भी योग दिया है।”

उनका राष्ट्रीय कवि होना असंनिध्य है। दूसरी बात यह कि भूपन मुसलमानों के विरोधी न होकर उस धीरगजेब के विरोधी थे जो हिन्दुओं पर विभिन्न प्रकार के अत्याचार कर रहा था। बाहर हुमायूँ अन्दर बाबि मुगल-सम्राटों को भूपन ने वह ही धार की दृष्टि से देखा है—

अम्बर अम्बर हुमायूँ हूँ बाबि भय,

तो मैं एक करी न कुरान-बैब बन की।

या विमलकुमार जैन ने ठीक ही लिखा है— भूपन मुसलमानों के विरोधी नहीं थे बरन् धीरगजेब के विरोधी थे जिसने अपने पूर्वजों द्वारा वे हिन्दु अम्बर बाबि को छोड़कर हिन्दुओं पर आपत्तियों के पहाड़ का बिये थे। भूपन जाति-भेद के सिकार नहीं थे बरन् एक सच्चे राष्ट्रमन थे।

भूपन-काव्य की विशेषताओं का उद्घाटन करते हुए एक आलोचक ने लिखा है— भूपन के काव्य में देश की रक्षा एवं हिन्दु जाति के उत्थान की भावना का प्राबल्य है। शिवाजी और छत्रसाल जैसे वैद्यराज एवं लोक-हिर्षी कीर नामों को आसन्न बनाकर भूपन के कण्ठ से जो शोचस्विनी-कविता प्रवाहित हुईं उसमें केवल भूपन का ही नहीं सारी हिन्दुजाति तथा सारे भारत का स्वर गूँगा है। भूपन की कविता का मुख्य उद्देश्य अपने कीर नामों का यशोगान नहीं अपितु उनके यशोगान द्वारा पञ्चन के गर्त में पड़ी हुई हिन्दु जाति के हृदय में राष्ट्रीय भावनाओं को जमाना था। भूपन की कविता में जातीय भावना सर्वत्र व्याप्त है। वह हिन्दु जाति की उत्क्रांती मानसिक अवस्था की सच्ची परिधायिका है। शिवाजी की विजय को भूपन ने उनकी व्यक्तिगत विजय के रूप में नहीं हिन्दु जाति की विजय के रूप में देखा है। भूपन के काव्य में हिन्दु-संस्कृति हिन्दु धर्म एवं हिन्दुजाति के कीर की मनोरम अभिव्यक्ति हुई है।

(इ) आधुनिक काल—हिन्दी-साहित्य का आधुनिक काल आठेसु बाबु हरिश्चन्द्र के साहित्य-यज्ञ में प्रवर्तित होने पर होता है। इस समय तक अंगरेज भारत के अधिवास भाग पर अपना आसन स्थापित कर चुके थे। परिणामस्वरूप यहाँ पर पाश्चात्य सम्प्रदाय का प्रसार हो रहा था और मूलतः परिस्थितियों अन्तर्गत सेती का रही थी। राजा और बड़े-बड़े रईस किसान का जीवन व्यतीत कर रहे थे और साधारण जनता दैवत जाति के बोध से बनी जा रही थी। सब को ने शोषण-जीति को अपना रखा था। इस देश का अधिवास जन व अपने देश को ले जा रहे थे और वहाँ की भूमी-नदी जनता बाहि बाहि कर रही थी। ऐसी दशा में भारतेन्दु ने जनता में राष्ट्रीय चेतना को जगने का सुन्दर प्रयास किया। उन्होंने जहाँ एक पार अपनी राज्य शक्ति का परिचय दिया वहीं दूसरी ओर उन्होंने विदेशियों के अत्याचारों का भी वर्णनाय किया—

अंगरेज राज गुन गुन लगे लगे लगे भारी।

वे जन विरोध जल जल हरे जाति बकारी ॥

लकने ऊपर टिकन की आसन छाई।

हा ! हा ! भारत-भूतना न देवी आई ॥”

को अभिव्यक्ति मिली है और जातीय गौरव राष्ट्रीयता का प्राण होता है। प्रताप के प्रशंसक इन कवियों को प्रताप से किसी व्यक्तिगत लाभ की आशा न थी, क्योंकि वे तो जंगलों में मारे-मारे फिरते थे, उन्होंने प्रताप के विषय में जो भी लिखा वह केवल जातीय भावना से प्रेरित होकर।

रीतिकाल में शृंगार की भावना का प्राबल्य रहा और इस युग के श्रीकाश कवियों ने राजदरबारों में रहकर अपनी शृंगार-प्रधान कविता द्वारा आश्रयदाताओं की कामुक प्रवृत्तियों को उभारा। उनका मूल उद्देश्य आश्रयदाताओं की मनोवृत्तियों को सन्तुष्ट करना था, इसीलिए इस काल में शृंगार की कलुषित धारा प्रवाहित होती रही। परिणामतः राष्ट्रीय भावनाओं से युक्त काव्य के प्रणयन का वैरल्य रहा। केवल भूषण, लाल, सूदन आदि कुछ ही कवि ऐसे हुए जिन्होंने जातीय गौरव को परखा और उसका गान कर सुप्त जनता को जगाने का स्तुत्य प्रयास किया। जिस समय औरंगजेब के अत्याचारों से भारतीय संस्कृति खतरे में पड़ गई थी, उस समय छत्रपति शिवाजी ने वह काय किया जिसका राष्ट्रीय दृष्टि से बहुत अधिक महत्त्व है। भूषण ने उन्हें राष्ट्र-रक्षक के ही रूप में देखा है—

“वेद राखे विदित पुरान परसिद्ध राखे,
राम नाम राख्यो अति रसना सुधर में।
हिंदुन की चोटो रोटी राखी है सिपाहिन की,
कावे में जनेऊ राख्यो, माला राखी गर में ॥
भीड़ि राखे मुगल, मरोड़ि राखे पातसाह
बैरी पीसि राखे वरदान राख्यो कर में।
राजन की हद्द राखी तेगबल सिधराज,
देव राखे देवल स्वधर्म राख्यो गर में ॥”

एक अन्य कवित्त में उन्होंने लिखा है—

“राखी हिन्दुवानी हिन्दुवान की तिलक राख्यो,
अस्मृति पुरान राखे वेद विधि सुनी में।
राखी राजपूती रजधानी राखी राजन की,
धरा में धरम राख्यो राख्यो गुन गुनी में ॥”

भूषण के काव्य में मुसलमानों के प्रति कुछ कटूक्तियाँ पाई जाने के कारण कतिपय आलोचक उन्हें राष्ट्रीय कवि नहीं मानते। उनका कहना है कि भूषण केवल हिन्दू जाति के ही प्रतिनिधि कवि कहे जा सकते हैं, समस्त भारत के नहीं। किन्तु ऐसा कहते समय वे यह भूल जाते हैं कि राष्ट्रीयता का रूप सदैव एक सा नहीं रहता। समय के अनुसार उसमें परिवर्तन होता रहता है। यह ठीक है कि आज भारत में रहने वाले हिन्दू, मुसलमान, पारसी, सिख, ईसाई आदि सभी मिलकर एक राष्ट्र हैं, किन्तु भूषण के समय मुसलमानों को विदेशी आक्रमणकारी समझा जाता था और उन्हें भारतीय संस्कृति के विघातक के रूप में देखा जाता था। अतः ऐसी स्थिति में भूषण द्वारा दिया गया हिन्दुत्व का संदेश भारतीयता का संदेश था, और इस दृष्टि से

अनुभव किया। डॉ. गोविन्दराम शर्मा ने भारतेन्दु युगीन राष्ट्रीयता तथा द्विवेदी युगीन राष्ट्रीयता का अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखा है कि भारतेन्दु-काल की राष्ट्रीयता की अपेक्षा द्विवेदीकालीन राष्ट्रीयता अधिक व्यापक है। भारतेन्दुवादी राष्ट्रीयता प्राचीन इतिहास की ओर अधिक संलग्न करती है किन्तु द्विवेदीयुग की राष्ट्रीयता प्रतीत की अपेक्षा वर्तमान से अधिक सम्बन्ध है जबकि द्विवेदीवादी कवियों का देश प्रेम भाषा और उत्साह से अनुप्राणित है। जहाँ भारतेन्दु-युग के कवि देश की वर्तमान दुर्दशा पर शीघ्र बहाकर रह जात हैं वहीं द्विवेदी-काल के कवि अपनी मातृभूमि की उन्नति के लिए अधिक उत्साह के साथ प्रयत्नशील दिखाई देते हैं। भारतेन्दु-युग के कवियों को प्रथम सासको से देश की उन्नति की भाषा ही मिले उन्हीने देशभक्ति के साथ-साथ राजभक्ति को भी अपनाया था। द्विवेदी-युग के कवियों को बिदेसी साम्राज्य से पूरी निराशा हुई और उनके घर-बारो के प्रति वे पूर्णतया संलग्न हुए। इसलिए उन्होंने अपने अधिकारों की प्राप्ति एवं देश की स्वतन्त्रता के लिए बिदेसीशासन के विरुद्ध विद्रोह-व्यक्त किया। द्विवेदी-युग के कवि देशवासियों को एकता के सूत्र में बाँधने का प्रयत्न करते हैं और उन्हें देश की स्वतन्त्रता के लिए मर-मिटने की प्रेरणा प्रदान करते हैं। इस युग के कवियों की राष्ट्रीय भावना कहीं भारत के प्रतीक बैमन एम और के विषय में और कहीं मातृभूमि के प्राकृतिक सौन्दर्य के उद्घाटन में अच्छी तरह व्यक्त हुई है। भारतेन्दु युग की तुलना में द्विवेदी युग की राष्ट्रीय-कविता प्रतीत से वर्तमान कल्पना से पदार्थ-निराशा से व्याप्त, अविश्वास उपदेश से कर्म और आत्महीनता से व्याप्त और की ओर अग्रसर दिखाई देती है। श्रीधर पाठक रामनरेश त्रिपाठी गोपाक्षचरणसिंह सियाराम चरण-पुष्प मैथिलीचरण पुष्प अयोध्यासिंह सपाध्याय माधनलाल चतुर्वेदी, सुमद्राकुमारी चौहान आदि इस युग के प्रायः सभी कवियों ने मातृभूमि के प्रति अपने हृदय का सच्चा स्नेह व्यक्त किया है। देश की वर्तमान दुर्दशा और प्रतीत के तुल्यमे स्वर्णों को देखते हुए भी इस काल के कवियों का देश की माँ की उन्नति पर हृत्विश्वास दिखानी देता है। इन कवियों में एक और विशेष बात दिखाई पड़ती है और वह यह कि इनमें से अधिकतर स्वतन्त्रता-सपना के भीरु सेनानी रहे हैं। इनमें मैथिलीचरण पुष्प माधनलाल चतुर्वेदी सुमद्राकुमारी चौहान रामनरेश त्रिपाठी आदि का नाम बड़े आदर के साथ लिया जा सकता है।

श्रीधर पाठक ने 'भारत कीत' नामक कविता में मातृभूमि की उन्नति करते हुए उसकी दिव्य मूर्ती प्रस्तुत की है—

अंकुश मानु भारत-वरणि ।

लेख हिमविरि लुपय सुरसरि लेख तपस्य तरणि ।

तपित मन कवि भरित भुव छवि सरस कवि-जगहरणि ॥

मैथिलीचरण पुष्प ने अपनी 'भारत भारती' के माध्यम से भारतवासियों का ध्यान भारत के स्वर्णिम प्रतीक वर्तमान दुर्दशा तथा सज्जम अविष्य की ओर आकृष्ट किया। प्रस्तुत पुस्तक के मुख-पृष्ठ पर ही ये पंक्तियाँ छापी गयी—

भारतेन्दु ने भारतीयों को उनके स्वर्णमय अतीत की याद दिलाते हुए उनमे क्रान्ति के लिये प्राण-संचार किया—

“जो आरजगन एक होइ निज रूप सम्हारे ।
तजि गृह कलहहि अपनी कुल मरजाद विचारे ॥
तो ये कितने नीच कहा इनको बल भारी ।
सिंह जगे कहु स्वान ठहरिहैं समर मँझारी ।”

राम, कृष्ण, गीतम, हरिश्चन्द्र, नहुष, ययाति, युधिष्ठिर, शर्याति, भीम तथा अर्जुन के देश मे अज्ञानान्धकार को बढते देखकर उनके हृदय का क्षोभ ऐसे शब्दो मे फूट पडा है—

“जहँ शाक्य भए हरिचन्द्र नहुष ययाती,
जहँ राम युधिष्ठिर वासुदेव सर्याती ।
जहँ भीम करन अर्जुन की छटा दिखाती,
तहँ रही मूढता कलह अविद्या राती ॥”

उन्होने विदेशी सत्ता को उखाड फेंकने के लिए सभी भारतवासियो का आह्वान किया—

“चलहु वीर उठि तुरत सब जय ध्वजहि उडाओ ।
लेहु म्यान सों खग खींचि रनरग जमाओ ॥
परिकर कसि कटि उठहु धनुष पै धरि सर सांघो ।
केसरिया बानो सजि-सजि रन कगन बाँधो ॥”

भारतेन्दु-युग के कुछ अन्य कवियो की कविताओ मे भी राष्ट्रीयता की भावना मुखरित हुई है। बदरी नारायण चौधरी प्रेमघन, वालमुकुन्द गुप्त, प्रतापनारायण मिश्र और राधाचरण गोस्वामी का इन कवियो मे प्रमुख स्थान है। इन सभी ने देश की जनता मे देश भक्ति की भावना का संचार करते हुए उसे उन्नति के पथ पर अग्रसर होने का सन्देश दिया है। प्रेमघन ने भारत के समृद्ध भविष्य के लिए अपनी कामना इस प्रकार व्यक्त की है—

“सब द्वीप की विद्या कला विज्ञान इत चलि आवई ।
उद्यमनिरत आरज-प्रजा रहि सुख-समृद्धि बढ़ावई ॥
दुष्काल रोग, अनीति नसि, सद्धर्म उन्नति पावई ।
भट, विबुध, अन्न, सुरत्न भारतभूमि नित उपजावई ॥”

स्वदेशी वस्तुओं के निर्माण पर बल देते हुए वालमुकुन्द गुप्त ने लिखा है—

“आओ एक प्रतिज्ञा करें, एक साथ सब जीवें मरें ।
अपनी चीजें आप बनाओ, उनसे अपना अग सजाओ ॥”

द्विवेदी-युग की राष्ट्रीय भावना ने और अधिक सशक्त रूप धारण किया। स्वातन्त्र्य-आन्दोलन, वग-भग आन्दोलन तथा आर्य समाज-जैसी संस्थाओ के कार्यों के परिणामस्वरूप सामाजिक तथा राजनीतिक क्षेत्रों मे नवीन चेतना उत्थित हुई और भारतीयो ने अपने हृदयो मे भारतेन्दु-युग की अपेक्षा अधिक आत्म गौरव के भाव का

जिसमें प्रकृति विकास-रूप अतुल्य उत्तम है ।
 जीव अतुल्य फल-फूल आत्म ध्वजुत अनुपम है ॥
 पृथ्वी पर कोई देश भी इसके नहीं समान है ।
 इस दिव्य देश में जन्म पा हमें बहुत अभिमान है ॥

सियाराम शरण गुप्त को जहाँ एक ओर भारत के धलीठ बीम पर गर्व है
 वही उसकी वर्तमान दुर्बधा पर शीघ्र कर के कह उठते हैं—

सत्तार सर में यह हमारा देश ही सिरमौर का ।
 सोनवर्ग में सुख-शान्ति में ऐसा न कोई और था ॥
 निरपेक्ष होकर मानते हैं बात यह साक्षर सभी ।
 सर्वोच्च उन्नति के शिखर पर स्थिर रहा का यह कभी ॥
 बल बुद्धि बीर्य सभी हमारा हो चुका निःशेष है ।
 जातीयता तो नाम को भी अब न हम में शेष है ।

भावनसाध अतुल्य ने भारत की स्वातन्त्रता के लिए बेबल देशवासियों को
 केवल मतकार ही नहीं बरन् अनेक बार जेल-यात्रा करके भारतीयों के समक्ष एक
 आदर्श प्रस्तुत किया है । उनकी अधिकारी बलिदान भावना से प्रेरित हैं ।
 विदेशी-शासन के विरोध में वे शिपवर की भाँति फुंकार उठे हैं—

‘बलि होने की परवाह नहीं मैं हूँ जपों का राज्य रहे ।
 मैं जीता जीता-जीता हूँ मरता के हाथ स्वराज्य रहे ॥

उनके स्वर में एक हुंकार है जो देशवासियों को निर्धनतापूर्वक स्वातन्त्र्य-सेवी
 पर बलि हो जाने के लिए प्रेरित करती है—

‘रक्त है ? था है नलों में सुदृढ़ पानी ।
 जाँच कर तु सीधे दे दे कर जवानी ?

‘पुष्प की अभिसाया नामक कविता में वे अपने हृदयोद्गारों को अभिव्यक्ति
 प्रदान करते हुए कहते हैं—

‘मुझे तोड़ लेना जलमापी उस पक्ष पर देना तुम पेंक ।

मातृभूमि पर शीघ्र बढ़ाने जिस पर जायें बीर अनेक ॥

उनकी बलिदान भावना निम्नांकित पंक्तियों में व्यक्त छपर कर प्रामी है—

‘बड़ बल बड़ बल बक मत दे । बलिपथ के सुन्दर बीर ।

उच्च कठोर साक्षर के ऊपर है बहिर की नींव ।

बड़े-बड़े ये भिला-अच्छ मय रोके पड़े छिपे ।

छगैँ जाँच तु यदि जाना है तुझे मरण के हेत ।

मातृभूमि की स्वातन्त्र्य-सेवी पर बलि हो जाने की इसी भावना को कुमार
 कुमारी जीहान के काव्य में भी अभिव्यक्ति मिली है—

‘तुम गी मरता की आवाज
 रहुँगी नरन को तैयार ।

“हम कौन थे क्या हो गये हैं और क्या होंगे अभी ।

आओ विचारें आज मिलकर ये समस्याएँ सभी ॥”

भारत की पारतन्त्र्य-शृंखलाओं को भग्न करने के लिए गुप्त जी का कवि-
दय उद्विग्न हो उठा और उनकी लेखनी से निकल पड़ा—

“भारत लक्ष्मी पड़ी राक्षसों के बन्धन में ।

सिंधु पार वह बिलख रही है व्याकुल मन में ॥”

गुप्त जी का राष्ट्रीयता-विषयक दृष्टिकोण अत्यन्त व्यापक एवम् उदार था ।
वे भारत की स्वतन्त्रता के लिए हिन्दू-मुस्लिम-ऐक्य की अनिवार्य मानते थे, इसीलिए
उन्होंने ‘काब्रा और कर्बला’ की रचना की । विभिन्न जातियों एवं सम्प्रदायों के प्रति
भी उनकी दृष्टि पर्याप्त उदार रही है । मातृभूमि से उन्हें अगाध अनुराग था । उन्होंने
भारत को ईश्वर की साकार मूर्ति माना है—

“नीलाम्बर परिधान हरित पट पर सुन्दर है,

सूर्य-चन्द्रमा मुकुट मेखला रत्नाकर है,

नदियाँ प्रेम-प्रवाह, फूल तारे मण्डन हैं,

बन्दीजन खग वृन्द शेषफन सिंहासन है,

करते अभिषेक पयोध हैं, बलिहारी इस वेप की ।

हे मातृभूमि, तू सत्य ही, सगुण मूर्ति सर्वेश की ॥”

गुप्तजी के काव्य में बलिदान की भावना भी मिल जायेगी । ‘साकेत’में उन्होंने
लिखा है—

“धर्म तुम्हारी ओर तुम्हें फिर किसका भय है ?

जीवन में ही नहीं, मरण में भी निज जय है ॥”

‘साकेत’ में ही उन्होंने अन्यत्र भी जन्मभूमि के प्रति भावाञ्जलि समर्पित
करते हुए लिखा—

“जन्मभूमि ले प्रणति और प्रस्थान दे,

हमको गौरव गर्व तथा निज मान दे,

× × ×

तेरा स्वच्छ समीर हमारे श्वास में,

मानस में जल और अनल उच्छ्वास में,

अनासक्ति में सतत नमस्थिति हो रही,

अविचलता में बसी आप तू है मही ।”

अयोध्यासिंह उपाध्याय ने ‘प्रियप्रवास’ में राधा और कृष्ण के चरित्रों के
माध्यम से देशभक्ति को महत्त्वपूर्ण स्थान दिया ।

रामनरेश त्रिपाठी को भारत में जन्म लेने का बहुत बड़ा अभिमान है । उनका
स्वाभिमानी हृदय भारत की भव्य माँ की प्रस्तुत करता हुआ गा उठता है—

“जिसके तीनों ओर महोदधि रत्नाकर है ।

शिलर है ॥

भाषना समर नहीं सकी : किन्तु फिर भी छायावादी कवि अपने युग से पूर्वतः प्रसम्भृत न रह सके और उन्होंने भी राष्ट्र भाषना से भावित थीत गये। यहाँ पर छायावादी काव्य से कतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं—

प्रसाद—“हिमाद्रि तु ग शृंग से प्रवृद्ध शब्द भारती।

स्वयंप्रभा समुत्पलता स्वतन्त्रता पुकारती।।

प्रमत्त बीरपुत्र हो वृद्धप्रतिष्ठ शोक लो।

प्रसन्न पुष्प-पथ है बड़े चलो बड़े चलो।

निराला— पशु नहीं बीर तुम

समर-भूर कूर नहीं

काल-काल मे हो बने

प्राण तुम राजकुंवर समर-सरलाक।

पर क्या है सब माया है—माया है।

मुक्त हो सब ही तुम

बाधा विहीन-जगत् कल्प क्यों।

मार्ति कम विजय करे मे भारतमाता के देवी-रूप की प्रतिष्ठा करते हैं

निराला ने लिखा—

लंका परतल इतबल वसिष्ठोमि सापर जल

घोटा बुधि करन युगल स्तब कर बहु धर्म बरे।

मुकुट भुज हिम तुषार प्राण प्रसन्न धौंकार

ध्वनित बिशाए उबार शत-मुख अतरन लुखरे।

पन्त ने भी तिरमे मन्त्रों की बन्दना करते हुए कहा—

गगनचुम्बी बिजयी तिरंग ध्वज

हमजापवात है

कोटि कोटि हम जनजीवी गुल

संभ्रमयुत गत है

सब एक मत एक ध्येय रत

सर्वश्रेष्ठ ज्ञत है

जय भारत है।

जागत भारत है।”

साधुनिक युग का एक अन्य प्रसिद्ध राष्ट्रीय कवि यह जाता है और वह है रामधारीसिंह दिनकर। दिनकर ने बड़ी ही प्रौढस्विकी भाषा में राष्ट्रीय भाषनाओं में धीन-त्रोट काव्य रचना की है। जिस समय वे देशभक्तिपरक कविताओं को लिखने बैठते हैं उग समय उनकी मैथिली घाम उगलने लगती है। उनकी रचनाओं से कुछ उदाहरण इच्छा है—

“मही कीती की लक्षता देल बिजय मे भुजा सुन्दर भात।

देवना लक्ष का भी कर नाम साज उगलूना गरल करान।।”

कभी भी उस वेदी पर देव,
न होने दूँगी अत्याचार ॥
चलो मैं हो जाऊँ वलिदान ।
मातृ मंदिर में हुई पुकार,
चढ़ा दो मुझको हे भगवान ॥”

उनकी कविता 'भाँसी की रानी' में देशभक्ति की प्रखरतम भावना देखी जा सकती है। स्वतन्त्रता के लिए वलिदान हो जाने वाली भाँसी की रानी लक्ष्मीबाई को उन्होंने बड़े ही उपयुक्त शब्दों में श्रद्धाञ्जलि अर्पित की है—

“बुन्देले हरबोलों के मुँह हमने सुनी कहानी थी ।
खूब लड़ी मरदानी वह तो भाँसी वाली रानी थी ॥”

भारत की दयनीय दशा को देखकर गोपालशरणसिंह के करुणा-विगलित हृदय से निम्नाद्धित पक्तियाँ फूट पड़ी हैं—

“गौतम कणाद से जहाँ हुए थे ज्ञानी,
जिसमें दधोचि शिवि सदृश हुए थे दानी ।
जो मानी गई सदैव विश्व-की रानी,
जग में कोई देश न जिसका सानी ॥
जिसके अधीन थी ऋद्धि सिद्धियाँ सारी,
वह भारत-भूमि क्या यही हमारी प्यारी ॥”

सोहनलाल द्विवेदी की दृष्टि में स्वतन्त्रता का मूल्य शीश-दान है, इसीलिए वे कहते हैं—

“भाँसू बिखराते बीतेंगी,
जलती जीवन घड़ियाँ ।
बिना चढ़ाये शीश, नहीं,
टूटेंगी माँ की कड़ियाँ ॥”

श्यामनारायण पाण्डेय की भी 'हल्दी घाटी' जातीय चेतना का काव्य है। प० बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' ने आततायी के विरुद्ध अपनी जन-शक्ति को उद्बोधित करते हुए कहा—

“ओ भिखमगे, अरे पतित तू ओ मजलूम, अरे चिर-बोहित,
तू अखण्ड भंडार शक्ति का, जाग अरे निद्रा-सम्मोहित ।
प्राणों को तड़पाने वाली हुंकारों से जल-थल भर दे,
अनाचार के अम्बारों में अपना ज्वलित फलीता भर दे ।”

डॉ० नगेन्द्र के शब्दों में, “यह देश के उद्दीप्त यौवन की पुकार है। इन स्वरों में देश का आहत अभिमान जैसे बीखला उठा है। नवीन जी स्वतन्त्रता संग्राम के कर्मठ सैनिक रहे हैं, उनका व्यक्तित्व निर्भीक शौर्य का प्रतीक है। उनकी वाणी तेज के स्फुलिंग उगलती है।”

छायावादी काव्य की प्रवृत्ति-तुर्मुखी होने के कारण उसमें राष्ट्रीयता की

हिन्दी काव्य में भ्रमरगीत परम्परा

- १ भ्रमरगीत से अभिप्राय
- २ भ्रमरगीत का सांकेतिक अर्थ
भ्रमरगीत—नामकरण का अर्थ
- ४ भ्रमरगीत का कर्त्रीकरण
- ५ भ्रमरगीत परम्परा का विकास—(अ) श्रीमद्भगवद्गीता में भ्रमरगीत (ब) हिन्दी में भ्रमरगीत परम्परा
(क) भक्तिकालीन भ्रमरगीत (ख) टीस्टिकालीन भ्रमरगीत (ग) आधुनिककालीन भ्रमरगीत
- ६ कर्त्तृत्व

भ्रमरगीत से अभिप्राय

भ्रमरगीत का सम्बन्ध यह तो भ्रमर का गीत अथवा भ्रमर से सम्बद्ध गीत है, किन्तु हिन्दी साहित्य में यह एक प्रसंग विशेष का सूचक बनकर सामा है और यह प्रसंग है उड़ब मोदी-संवाद । जब कृष्ण ब्रज में मथुरा चले गये तब बड़ा बाकर उन्होंने ब्रजवासियों को सात्त्विकता देने के लिए उड़ब के हाथ चढ़ेस भेजा । उड़ब ने यह संदेश गोपियों को दिया किन्तु गोपियाँ का उनका नीरस उपदेश सेद्यमात्र भी नहीं मारा और उन्होंने भ्रमर को सम्बोधित करते हुए उड़ब तथा कृष्ण पर जो व्यंग्य कहे वे ही काव्यनिबद्ध होकर भ्रमरगीत के नाम से प्रसिद्ध हुए । भ्रमरगीत के अभिप्राय को स्पष्ट करते हुए डा. स्नेहलता श्रीवास्तव ने अपने सोच प्रबन्ध 'हिन्दी में भ्रमरगीत काव्य और उसकी परम्परा' में लिखा है—भ्रमरगीत स्यात्कर्म काव्य है और यह काव्य केवल विप्रसम्म श्रुति से सम्बद्ध है । भ्रमरगीत' उस काव्य अथवा गीति-मासा का नाम है जिसमें गोपियों ने भ्रमर के व्याज से उड़ब पर और उड़ब के व्याज से कृष्ण पर व्यंग्य किए हैं । इस प्रकार व्यंग्य के लक्ष्य की दृष्टि से भ्रमरगीत के मूलतः दो पक्ष हो गये हैं । पहला पक्ष यह है जो सैद्धांतिक और व्यंग्यप्रधान है इसके प्रतीक है उड़ब । दूसरा लक्ष्य-पक्ष है जो राजात्मक और उपासकप्रधान है इसके प्रतीक है कृष्ण । भ्रमरगीत का मूल उद्देश्य है ज्ञान पर प्रेम की मस्तिष्क पर हृदय की विमल दिशाकर निरुक्त निराकार ज्ञान की इयासना की अचेतना मनुष्य मानव ज्ञान की मक्ति भावना की धीप्पना का प्रतिपादन ।

अंग्रेजी सत्ता की दमन और शोषण नीति से भारतीय युवक का रक्त खौल उठा। दिनकर ने उसकी स्थिति को देखा और उनकी लेखनी से इस प्रकार की पक्तियाँ निस्सृत हो पड़ी—

“पौरुष को बेड़ी डाल पाप का अभय रास जब होता है,
ले जगदीश्वर का नाम खड्ग कोई दिल्लीश्वर धोता है।
धन के विलास का बोझ दुखी दुर्बल दरिद्र जब ढोता है।
सहती सब कुछ मन मार प्रजा, कसमस करता मेरा यौवन।”

दिनकर जी ने सन् १९६२ में हुए चीनी आक्रमण के समय भी अनेक देशानु-रागपूर्ण कविताएँ लिखकर देश में जागृति का शख-फूँका। अभी हाल में पाकिस्तानी आक्रमण के अवसर पर भी उनकी बहुत-सी कविताएँ आकाशवाणी से प्रसारित की गयी, जिन्होंने जनता में एक अपूर्व उत्साह भर दिया। इन दोनों आक्रमणों के समय अन्य बहुत से कवियों ने भी राष्ट्रीयता की भावना से ओत-प्रोत कविताएँ लिखी जो पत्र-पत्रिकाओं से प्रकाशित हुईं अथवा फिर आकाशवाणी से प्रसारित की गयी।

उपसंहार

राष्ट्रीयता की भावना से परिपूर्ण साहित्य का सर्जन किसी देश की जागृति के लिए अत्यन्त आवश्यक है। आज आवश्यकता इस बात की है कि हमारे कवि इस प्रकार के काव्य की रचना कर देश की जनता को नव-निर्माण के लिए प्रेरणा दें। यद्यपि स्वतन्त्रता-प्राप्ति से लेकर अब से कुछ समय पूर्व तक राष्ट्रीय कविताओं का लिखा जाना प्रायः बन्द-सा हो गया था, किन्तु हर्ष का विषय है कि आज का हमारा कवि इस ओर बहुत अधिक जागरूक है।

का विषय बन जाती है। (२) द्वितीय वर्ग के अन्तर्गत भ्रमरगीत के उन पदों को रखा जा सकता है जिनमें शृंगार-सम्बन्धी उपासम्भ तो पदों का स्थान बना रहता है, किन्तु भ्रमर अदृश्य रहता है। यहाँ भ्रमर पृष्ठभूमि में रहता है और उद्भव को ही प्रसिद्ध मधुप मधुकर प्रादि शब्दों से सम्बोधित किया जाता है। गोपी-उद्भव-संवाद से सम्बन्ध रखते वाले मयी पदों की गणना इसी वर्ग के अन्तर्गत की जा सकती है। गोपी-उद्भव-संवाद में तर्क प्रधान हो गया है और भावना गौण। गोपियाँ तर्क तथा श्रम के द्वारा उद्भव के शोण मन्वेष्ट का कण्ठन कर, उनके निराकार बहू को बहू करने में अपनी असमर्थता तथा निराशाता प्रकट करती हैं। निराकार-सागर बहू विवाह के परिणामस्वरूप उद्भव गोपी-संवाद में वार्धनिकता को भी महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। इस रंग की रचनाओं में उक्ति वैशिष्ट्य द्वारा साकार बहू की कष्टता प्रतिपादित की गई है। (३) तृतीय वर्ग में भ्रमरगीत-काव्य का बहु प्रसंग रखा जा सकता है जिसका सम्बन्ध नन्व यशोदा तथा गोपी से है। इन रचनाओं में भ्रमरगीत के मूल तत्त्व उपासम्भ को ही आधार माना गया है किन्तु इसकी मूल भावना शृंगारिक नहीं है। नन्व-यशोदा के उपासम्भ का सम्बन्ध दाम्पत्य जीवन से न होकर प्रिय पुत्र की अविस्मरणीय भावना से ही अधिक है। यद्यपि इस प्रकार के उपासम्भ के मूल में मयी प्रणय की भावना नहीं है तथापि प्रेम की सार्विकता और तीव्रता का प्रभाव भी नहीं माना जा सकता है। प्रिय से विमुख कर मारी का हृदय जिस बेबना का अनुभव करता है पुत्र से विमुख माता का हृदय भी उसका प्रभाव में उतना ही विकसित तथा विह्वल रहता है। भ्रमरगीत के मूल तत्त्व उपासम्भ के वर्तमान रहने के कारण ही प्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस प्रकार के समस्त पदों को भ्रमरगीत के अन्तर्गत माना है। यही कारण है कि उन्होंने 'भ्रमरगीत सार' में नन्व यशोदा सम्बन्धी पदों को भी सम्मिलित किया है।

भ्रमरगीत-परम्परा का विकास

डा. गणपतिचन्द्र ने अधिष्ठान गुप्त शाकुन्तल के उस श्लोक को भ्रमरगीत का उद्गम-श्रोत माना है जिसे राजा दुष्यन्त बृषों के सिंघन-कार्य में संलग्न शकुन्तला के चारों ओर मँडगते हुए भ्रमर को सम्बोधित कर कहता है। इस श्लोक का अर्थ है—हे भ्रमर ! तू मेरी प्रियतमा के चबस कटाक्षों एवं कम्पित चितवन का बार-बार स्पर्श कर रहा है। एकान्त में रहस्वात्ताप करने वाले मित्र की भाँति उसके धबधबों में पास जाकर मधुर लब्धा में कुछ कह रहा है। उसके बार-बार निवेदन करने पर भी तू उसके धबधबों के मधुर रस को पी रहा है। वास्तव में रस तत्त्व का योग करके सफल तू ही हुआ हम ती यो ही मटकते रहे।

यहाँ पर देखना यह है कि क्या भ्रमरगीत के लिए आवश्यक तत्त्वों का समावेश पद्य श्लोक में हुआ है? भ्रमरगीत के लिए सबसे पहला आवश्यक तत्त्व प्रिय के प्रति उपासम्भ है। दूसरा तत्त्व प्रियतम से वियोग है। त्रिप्रसम्भ की असहनीय बेबना में ही प्रियतम व प्रति किया गया उपासम्भ भ्रमरगीत के अन्तर्गत आता है। उक्त श्लोक में इन दोनों ही तत्त्वों का समावेश है। राजा द्वारा जो कुछ कहा जा रहा है उसे पढ़-

भ्रमरगीत का सांकेतिक अर्थ

जब हम भ्रमरगीत का सम्बन्ध उद्धव-गोपी-सवाद से जोड़ते हैं तो एक प्रश्न उठना नितान्त स्वाभाविक हो जाता है, और वह यह कि गोपियों के उपालम्भ के लिए भ्रमर को ही क्यों चुना ? वस्तुतः बात यह है कि शृंगारी काव्य में भ्रमर बड़े प्राचीन काल से ही लोलुप प्रवृत्ति का प्रतीक माना जाता रहा है। वह एक पुष्प का रसपान कर दूसरे पुष्प पर जा बैठता है और उस समय वह पीत-रस पुष्प को विलकुल ही विस्मृत कर देता है। गोपिया भी यही समझती हैं कि कृष्ण ने तो पहले हमारे साथ रंगरेलियाँ की, और हमें पूर्णतः विस्मृत कर मथुरा में जाकर बैठ गये हैं। अतः गोपियों द्वारा भ्रमर को लक्ष्य कर उपालम्भ देने का एक कारण तो भ्रमर तथा कृष्ण की इसी लोलुप वृत्ति का साम्य है। दूसरे वर्ण में भी भ्रमर और कृष्ण में साम्य है—दोनों ही का रंग काला है। तीसरे जिस प्रकार भ्रमर गुणगुनाता है उसी प्रकार कृष्ण ने भी मधुर बारी ध्वनि से गोपियों को अपनी ओर आकृष्ट किया है। यदि भ्रमर को उद्धव के पक्ष में लिया जाय तब भी कम से कम वर्ण साम्य तो बैठ ही जायेगा। ऐसी स्थिति में गोपियों को कृष्ण के प्रति उपालम्भ देने तथा उद्धव को जली कटी सुनाने का माध्यम भ्रमर के अतिरिक्त अन्य कुछ हो ही नहीं सकता था।

भ्रमरगीत—नामकरण का कारण

ऊपर हम भ्रमरगीत का सांकेतिक अर्थ स्पष्ट कर चुके हैं। अब यहाँ पर एक प्रश्न और उठता है। प्रश्न है, गोपिया उद्धव से बात करते-करते भ्रमर को क्यों खरी छोटी सुनाने लगी ? जो कुछ उन्होंने भ्रमर से कहा, क्या वे उसे सीधे उद्धव से नहीं कह सकती थी ? उत्तर बड़ा ही माफ है। गोपियों को कृष्ण की बेवफाई से बड़ा क्षोभ था और उस पर ऊपर से उद्धव अपने निर्गुण ब्रह्म की गाथा गाये जा रहे थे। इससे गोपियों का और भी अधिक क्षुब्ध हो उठना स्वाभाविक था किन्तु उद्धव उनके अतिथि थे और अतिथि पूज्य होता है, उसका अपमान नहीं किया जाना चाहिए। गोपियाँ इस शिष्टाचार से अवगत थी। जब उनके तथा उद्धव के बीच वार्तालाप चल रहा था, उसी समय मथुरा की ओर से उड़कर आता हुआ एक भ्रमर एक गोपी के पैर पर बैठ गया। अब क्या था, गोपिया उस पर दूट पड़ी और अपनी सारी खीझ उसी को माध्यम बनाकर व्यक्त कर डाली। इससे उद्धव के भी सम्मान की रक्षा हो गयी और गोपियों ने भी अपने हृदय का सारा गुबार निकाल डाला। इस दृष्टि से उद्धव तथा गोपियों के मध्य हुए सवाद के लिए 'भ्रमरगीत' नाम पूर्णरूपेण उपयुक्त है।

भ्रमरगीत का वर्गीकरण

डा० स्नेहलता श्रीवास्तव ने भ्रमरगीत का विभाजन करते हुए उसे तीन वर्गों में रखा है—(१) प्रथम वर्ग में उन्होंने शुद्ध भ्रमरगीत को रखा है। इसमें भ्रमर की उपस्थिति अनिवार्य है। इस प्रकार के भ्रमरगीत में इसी भ्रमर के व्याज से उपालम्भ दिया जाता है। अधिकांश भ्रमरगीत-काव्य इसी श्रेणी के अन्तर्गत आता है। गोपिया भ्रमर के व्याज में अप्रत्यक्ष रूप से उद्धव तथा उनके निराकार ब्रह्म पर व्यग्य कर कृष्ण को उपालम्भ देती हैं। इस प्रकार के काव्य में व्यग्य गौण और उपालम्भ प्रधान हो जाता है। भ्रमर के बहाने हृदय की मार्मिक पीड़ा की अभिव्यक्ति ही इस काव्य

सेधमाण भी नहीं है। उनके प्रत्येक वाक्य में प्रमासक्ति की सीढ़ता है। कहीं-कहीं गोपियों की बिनाश-प्रियता भी दबते ही बनती है। उदाहरण के लिए निम्नांकित दोषोक्त प्रष्टव्य है—

“विसृज्य क्षिरसि पात्रं वेदम्यह् चाटुकारै—

रजुनयविभुपस्तेऽभ्येत्य वीर्यमकुम्भात् ।

स्वकृतं इह विसृज्यापरयपत्यम्यलोका

व्यसृज्यवहृतचेता किं नु सम्भेयमस्मिन् ?”

अर्थात् हे मञ्जुकर ! देख तू मेरे पैर पर क्षिर मत डेक। मैं जानती हूँ कि तू धनुनय-विनय करने में समझ-याचना करने में बड़ा निपुण है। मामूम होता है तू वीर्यकुम्भा से ही यह सीख कर धाया है कि कूटे हुए को मगाने के लिए कूट को—सन्देश बाहक को—क्षिप्तनी चाटकारिता करनी चाहिए। परन्तु तू समझ ले कि वहाँ ठेठे दास नहीं गमने की। देख हमने वीर्यकुम्भ के लिए ही अपने पति पुत्र और दूसरे लोगों को छोड़ दिया। परन्तु जन्मे तनिक भी कृतज्ञता नहीं। वे ऐसे निर्मोही निकसे कि हमें छोड़कर चलते बने। अब तू ही बता ऐसे अकृतज्ञ के साथ हम क्या सम्बन्ध करे। क्या तू अब भी कहता है कि उन पर विश्वास करना चाहिए ?

उद्भव गोपियों के कृष्ण विषयक अनुराग को देखकर उनकी मुक्त कण्ठ से प्रशंसा करते हैं—“अहो ! कृष्ण नमः पूर्णार्चो भक्तयो लोकपूजिता । अर्थात् हे गोपियो ! तुम कृष्ण हो तुम लोक-पूजनीय हो। आगे चलकर वे पुनः गोपियों की इस ऐकात्मिक भक्ति भावना की प्रशंसा करते नहीं बचाते। वे कहते हैं—कृष्ण की भक्ति, वात अथ तप होम अथ स्वाध्याय इन्द्रियवसन तथा अन्य अंग-कल्याण करके कर्मों द्वारा ही प्राप्त की जाती है किन्तु तुमने सीधाय है। मुनिजनों के लिए भी परम पुनर्जन्म भगवान् कृष्ण की उत्तम सहाया भक्ति प्राप्त करके उसका विस्तार किया है। तुमने अपने स्वजनो को त्याग कर परम पुरय भगवान् कृष्ण का वरन किया है यह बड़े सीधाय की बात है।

प्राग्वच के उपरान्त उद्भवों से स्पष्ट है कि भागवतकार का उद्देश्य ज्ञान एवं भक्ति के बीच इन्द्र विस्तार नहीं था। वहाँ तो इस प्रसंग के माध्यम से ज्ञान वरम एवं भक्तिमे सामञ्जस्य उपस्थित करनाही मूल उद्देश्य प्रतीय होता है वहाँ यह भी बताया गया है कि कृष्ण का मञ्जुरा-गमन गोपियों के प्रेम में प्रीतिता एवं पम्भीरता उत्पन्न करने के लिए ही था। उद्भव कृष्ण के सन्देश की गोपियों के समस्त प्रस्तुत करते हुए कहते हैं—गोपियो ! तुम्हारे भेषा वा तास होकर भी जो मैं तुमसे दूर बना धाया हूँ उसका उद्देश्य यही है कि तुम निरन्तर मेरा ध्यान करती रहो। शरीर दूर रहने पर भी तुम्हारा मन मेरे ही पास रहे क्योंकि स्थियो एवं प्रेमियो का मन जिन दृष्टा एवम् एकाग्रता के साथ परवश नष्ट हुए नियतम में रमा रहता है वीर्य वाको के नामने रहने पर नहीं रहता।

(घा) हिन्दी में अमरवीर-परम्परा—जो कुछ लोगों में मैदित कीर्ति विद्यावति की निम्नांकित पंक्तियों में भी अमरवीर की कल्पक देखी है—

न्तला के प्रति उपालम्भ नहीं कहा जा सकता। दूसरे राजा जो कुछ कह रहा है, वह उसकी कामुक प्रवृत्ति का ही परिचायक है, उसमें किसी प्रकार की विरहजन्य वेदना की अभिव्यक्ति नहीं। ऐसी स्थिति में कालिदास के इस श्लोक को भ्रमरगीत का आदि स्रोत नहीं स्वीकार किया जा सकता वस्तुतः संस्कृत साहित्य में श्रीमद्भागवत ही ऐसा ग्रन्थ है, जिसे भ्रमरगीत का मूल स्रोत माना जा सकता है। इसीलिए यहाँ पर सर्व-प्रथम भागवत में समागत भ्रमरगीत प्रसंग पर ही विचार किया जायेगा।

(अ) श्रीमद्भागवत में भ्रमरगीत - भ्रमरगीत का प्रसंग श्रीमद्भागवत के ४७वें अध्याय में सम्बन्धित है। ४६वें अध्याय में उद्धव के व्रजगमन तथा नन्द-यशोदा के साथ उनके वार्तालाह का वर्णन है। ४७वें अध्याय में भ्रमरगीत तथा उद्धव-गोपी-सवाद उपलब्ध है। भागवत में भ्रमर को लोलुप वृत्ति का प्रतीक माना है। वहाँ गोपियाँ कहती हैं—“दूसरे के साथ जो प्रेम का सम्बन्ध स्वाग किया जाता है, वह तो किसी न किसी स्वार्थ के लिए ही होता है। भौरो का पुष्पो में और पुरुषो का स्त्रियो से ऐसा ही स्वार्थ का सम्बन्ध होता है। चाहे स्त्री के हृदय में कितना भी अनुराग क्यों न हो, जार पुरुष अपना काम बना लेने के बाद उलटकर भी नहीं देखता।”

ध्यान देने की बात यह है कि भागवत में उद्धव-गोपी-सवाद के आरम्भ में भ्रमर कृष्ण का प्रतीक न होकर उद्धव के लिए आया है—“एक गोपी को उस समय भगवान् श्रीकृष्ण के मिलन की लीला का स्मरण हो रहा था। उसी समय उसने देखा कि पास ही एक भौरा गुनगुना रहा है। उसने ऐसा समझा मानो मुझे रुठी हुई समझ कर श्रीकृष्ण ने मनाने के लिए दूत भेजा हो। वह गोपी भौरे से इस प्रकार कहने लगी—“हे मधुप ! तू कपटी का सखा है, इसलिए तू भी कपटी है। तू हमारे पैरों को मत छू ! झूठा प्रणाम करके हमसे अनुनय विनय मत कर। हम देख रही हैं कि श्रीकृष्ण की जो वनमाला हमारी सौतो के वक्ष स्थल के स्पर्श से मसली हुई है, उसका पीला-पीला कुकुम तेरी मूछों पर भी लगा हुआ है। तू स्वयं भी तो किसी कुसुम से प्रेम नहीं करता, यहाँ से वहाँ उड़ा करता है। जैसे तेरे स्वामी, वैसा ही तू।” भागवत में इसी प्रसंग के अन्तर्गत एक अन्य स्थल पर गोपियाँ कहती हैं - “अच्छा, हमारे प्रियतम के प्यारे दूत मधुकर ! हमें यह बातलाओ कि आर्यपुत्र भगवान् श्रीकृष्ण गुरुकुल से लौटकर मधुपुरी में अब सुख से तो हैं न ? क्या वे कभी नन्द बाबा, यशोदा रानी यहाँ के घर, सगे सम्बन्धी और ग्वाल-वालों को भी याद करते हैं और क्या हम दासियों की भी कोई बातचीत चलाते हैं ? प्यारे भ्रमर ! हमें यह भी बताओ कि कभी वे अपनी अगर के समान दिव्य सगन्ध से युक्त भुजा हमारे सिरों पर रखेंगे ? क्या हमारे जीवन में कभी ऐसा शुभ अवसर भी आयेगा ?” इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रायः तो गोपियों के व्यंग्य का लक्ष्य स्वयं उद्धव ही हैं, किन्तु अवसर पर वे कृष्ण पर भी चोट करने में नहीं चूकती—“जैसा तू काला है, वैसे ही वे भी हैं। तू भी पुष्पों का रस लेकर उड़ जाता है, वैसे ही वे भी निकले।”

भागवत के भ्रमरगीत-सम्बन्धी जिन श्लोकों में विरह-वेदना, आत्म-दैन्य, उपालम्भ तथा व्यंग्य की सच्ची अभिव्यक्ति हुई है, वे अत्यन्त हृदय स्पर्शी वन पड़े हैं। भागवत की गोपियों के व्यंग्य की विशेषता इस बात में है कि उसमें कटुता का



की पिढारी उनके समक्ष खोले बिना माने नहीं होंगे) उदय की बातों को मुनकरपोषियों भिड़ जाती है। किन्तु चूँकि उदय उनके प्रतिपक्ष हैं अतः सीधे उन्हें पसी-बोटी मुताबक का दर्ज प्रतिपक्ष का अपमान करना है। इसीलिए वे ज्ञान-वार्ता के समय ही मधुर की घोर से उड़कर भाव हुए भ्रमर के बहाने अपने हृदय की पीड़ा को व्यक्त करती हैं। इस भ्रमरायमन के प्रसंग को अवतर्कित करते हुए मूरवास मिलत हैं—

“यहि अन्तर इक मधुकर आयो।

निज स्वभाव अनुसार निकट होइ सुन्दर तब्य सुनायो ॥

पूछन सामी साहि पोषिका ‘कुम्भा’ तोहि पछायो।

केवौ सुर स्याम सुन्दर को हर्षे सन्देशो नायो ॥

गोपियों को उदय की ज्ञान-वार्ता घोर उनका निर्गुण ब्रह्म का उपदेश विस्तृत भी प्रच्छा नहीं लगता। वे उदय के निर्गुण ब्रह्म की निस्सी उड़ाती हुई उनसे पूछती हैं—

“निगुन कौन बेश को बासी ?

मधुकर ! हँसि समुझाय सौहूँ बे बुझति ताँज न हँसती ॥

को है जनक जनमि को कहियत कौन नारि को बासी।

कंसो बरन भेस है कंसो केहि रस में अविभासी ॥”

वे बड़े ही मोले भाव से उदय से प्रश्न करती हैं—

“हम सौं कहत कौन की बातें ?

सुनि ऊयो। हम समझति नहिँ छिरि बुझति हैं तातें ॥”

गोपियाँ बड़ी ही मीठी बूटकियाँ लेती हुई उदय से कहती हैं—

“उदय जोय बिसरि जनि जाहु।

बाँहहु पाँठि कहूँ जनि लूँ छिरि पाँठे पछिताहु ॥”

गोपियों के लिए तो कृष्ण ही सब कुछ हैं। इसीलिए उदय का ज्ञान उनके पल्ले ही नहीं पड़ता। वे उदय से कहती हैं कि हो सकता है तुम्हारा ज्ञान कोई बहुत अच्छी चीज हो और उसमें तब्य ही तब्य भरा हो किन्तु हम उसका क्या करें ? हम तो निपट गँवारिन हैं अतः हमारे समक्ष वे तो कुछ घाटा नहीं। अधिक प्रच्छा यह होता कि अपने इस ज्ञान को लेकर मगरा ही बसे जायें। वहाँ की स्त्रियाँ तुम्हारी इस ज्ञान-कथा का भली गति व्यवस्था-ममल कर सकती हैं क्योंकि वे नागरिक को ठहरी—

“ऊयो हुन की बसा बिचारी।

ता पाँठे यह ज्ञान आपनो जोय कथा बिस्तारी ॥

आपनी ज्ञान कथा यह ऊयो मधुरा ही ले जाव।

नागरि नारि नीके समझीये सुमरो जवन बनार ॥”

उदय की सिट्टी खूब जाती है। उनके मुख से एक भी शब्द नहीं निकलता। गोपियों के व्यक्त-ज्ञान उन पर निरन्तर चल रहे हैं। वे उदय से पूछती हैं क्या तुमने कभी अपने इस निर्गुण ब्रह्म को देखा भी है जिसका वर्णन तुम हम से कर रहे हो ?

“कटक माक्ष कुसुम परगास, भमर विकल नहि पावए पास ।
भमरा मेल घुरए सब ठाम, तोहे बिनु मालति नहि बिसराम ॥”

इन पक्तियों में भ्रमर प्रेमी रसिक के रूप में अवश्य आया है, किन्तु उसका सम्बन्ध उद्धव-गोपी-सवाद से कथमपि नहीं जोड़ा जा सकता। ऐसी स्थिति में हिन्दी में भ्रमरगीत का प्रारम्भ विद्यापति से नहीं माना जा सकता। हिन्दी-साहित्य में उसके प्रवर्तन का श्रेय महाकवि सूरदास को है, अतः यहाँ पर सर्वप्रथम भक्तिकालीन भ्रमर गीतो पर विचार करेंगे।

(क) भक्तिकालीन भ्रमरगीत—भ्रमरगीत-परम्परा में सूरदास के भ्रमरगीत का प्रतिष्ठित स्थान है। उनके सूरसागर में तीन भ्रमरगीत उपलब्ध होते हैं। प्रथम भ्रमरगीत अत्यन्त सक्षिप्त है। यह भागवत का अनुवाद-सा प्रतीत होता है। इसमें ज्ञान-वैराग्य की चर्चा अधिक है पर अन्त में ज्ञान पर भक्ति की ही विजय दिखायी गयी है। इसकी रचना चौपाई छन्दों में हुई है। कवित्व की दृष्टि से इसका कोई विशेष महत्त्व नहीं है। अन्य दो भ्रमरगीतों की रचना पदों में ही की गयी है। दूसरे भ्रमरगीत में भी गोपियों ने मधुकर के माध्यम से उद्धव को उपालम्भ दिया है पर सूर की प्रतिभा की प्रौढ़ता इसमें नहीं पाई जाती। तीसरा भ्रमरगीत सबसे अधिक विस्तृत है। इसमें काव्य-सौन्दर्य के साथ-साथ सगुण भक्ति की महत्ता भी सुन्दर ढंग से दिखायी गयी है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भ्रमरगीत के मार्मिक पदों का सकलन ‘भ्रमरगीत-सार’ नामक पुस्तक में कर दिया है।

कृष्ण द्वारा उद्धव को ब्रज भेजे जाने में जो दृष्टि भागवत में रही है, वह सूर के भ्रमरगीत में नहीं। भागवत के कृष्ण तो उद्धव को ब्रज केवल इसलिए भेजते हैं कि वे वहाँ जाकर के नन्द, यशोदा, ग्वाल-बाल तथा गोपियों को सान्त्वना दे आवें और उन्हें बता दें कि कृष्ण मथुरा में कुशल-क्षेम से हैं, किन्तु सूर के भ्रमरगीत में उद्धव को ब्रज भेजे जाने का मूल उद्देश्य है कि उद्धव के ज्ञानाभिमान को चूर-चूर करना। एक बार कृष्ण उद्धव के समक्ष अपनी अतीत की मधुर स्मृतियों का प्रसंग छेड़ बैठे हैं। उद्धव को यह बिल्कुल नहीं भाता और वे उन्हें ज्ञान का उपदेश देने लगते हैं। कृष्ण को इससे बड़ी खीझ होती है और वे उनके ज्ञान के गर्व को चूर करने के लिए उन्हें प्रेममयी गोपियों के पास भेजते हुए कहते हैं—

“उद्धव यह मन निश्चय जानौ ।

मन, क्रम, वच मैं तुम्हें पठावत ब्रज को तुरत पलानौ ॥

पूरन ब्रह्म सकल अविनासी ताके तुम हौ ज्ञाता ।

रेख, न रूप, जाति कछु नाहीं जाके नहि पितु माता ॥

यह मत दे गोपिन कहैं आवौ विरह नदी में भासति ।

सूर तुरत यह जाइ कहौ तुम ब्रह्म बिना नहि आसति ॥”

उद्धव अपने ज्ञान के गर्व में डूबे हुए ब्रज पहुँचते हैं और वहाँ पहुँचकर गोपियों के समक्ष अपनी ज्ञान-चर्चा छेड़ देते हैं। (यद्यपि भ्रमरगीत में ऐसा एक भी पद नहीं है जिसमें उद्धव ने गोपियों को निर्गुण ब्रह्म का उपदेश दिया हो तथापि गोपियों की उक्तियों से इस बात का पता लग जाता है कि उनके बोलने से पूर्व उद्धव अपने ज्ञान

हाथ न पाँव न नासिका नैन बैन नहि कान ।

अच्छुत व्योति प्रकाश है सकल विषय के ग्राम ॥”

उदय की इस निगुण विषयक व्याख्या को गोपियाँ सुनकर बट प्रलपन कर बैठती हैं—

“ओ मुक्त नाहिन हुती कही किम जासन जायी ।

पायन विन गो संय कही बन-बन को जायी ॥”

उदय भगवान् को निगुण बताते हुए कहती हैं—“ओ उनके मुन होय बेद क्यों भेति बजाने । गोपियाँ चुप क्यों रहने मयी वे भी तुरन्त ही पूछती हैं—“ओ उनके मुन नाय और मुन भए कहाँ ते ? अब उदय ब्रह्म को अलक्ष्य और पुष्पातीत बताते हैं तो गोपियाँ उत्तर देती हैं—“जिनको वे धारों नहीं देखें कब यह रूप ।

उदय तथा गोपियों का तर्क-वितर्क चल ही रहा है कि गोपियों को सहसा अपने प्रियतम कृष्ण की मधुर स्मृति हो जाती है और वे अपने सभी तर्कों को भुलाकर एक साथ ही रो पड़ती हैं—

‘ता पाछे हक बार ही रोई सकल बजानारि ।

हा । कल्याण नाच हो । केवल कृष्ण मुरारि
काटि हियरी बस्यो !”

उदय गोपियों के तर्कों तथा उनके अलक्ष्य प्रेम से अभिभूत हो जाते हैं और उनकी अनेक प्रकार से प्रशंसा करते हैं । तब वे मधुरा पहुँचकर उनकी ओर स्थिति होती है उसका चित्रण करते हुए नन्ददास ने लिखा है—

‘भूतै मन अभिलाष करत मधुरा छिरि आयो ।

मदगद पुनक्ति रोम रज्य आवेत जगयो ॥

गोपी गुन पावन सबो मोहन पुन लयो भुलि ।

जीवन नौ लै का करै पायो जीवन-भुलि ॥

भक्ति को तार यह ॥

मूर तथा नन्ददास के अतिरिक्त कृष्णभक्त धर्म्य कवियों ने परमानन्ददास कृष्णदास चतुर्भुजदास कुम्भनगत गोविन्द स्वामी जीत स्वामी आदि ने भी अमर मीत प्रमय को लेकर घुटकर पड़ी न रचनार्यों की हैं ।

पोस्वामी गुनसीधाम ने भी अपनी कृष्ण गीतावली के अन्तर्गत अमरमीत प्रमय को उठाया है । इस पुस्तक में इस प्रमय से सम्बद्ध कुल २६ पद पाये जाते हैं । है । गुनमी की गोपियाँ भीभी वाली ग्रामवासिनी आसिर्ने हैं । मूर की गोपियों की आनि न उनम वाक-वागुर्व है और न नन्ददास की गोपियों की आनि तर्क का प्रापाग्य उनमे हृदय की उजाल जाबना बिशय रूप में पायी जानी है । वे व्यंग्यपूर्ण उदय में कहती हैं—

‘बारे को कहत बचन लैवारि ।

मान पाएव नाहिने बज मधुप समत तिहारि ॥

जगनि भुन बघारिबे की समुतिहैं न लैवारि ॥”

रहीन में भी अमृग प्रमय में सम्बद्ध कुछ बरदे लिग हैं । इनमें गोपियों की

हिन्दी काव्य में भ्रमरगीत परम्परा

क्या तुमने कभी अपने ब्रह्म की वैसी वाँकी भाँकी देखी है जैसी हम कृष्ण की देख चुकी हैं—

“रेख न वरन रूप नहि जाके, ताको हमें बतावत ।
अपनी कहौ दरस ऐसे कौ, तुम कवहूँ हो पावत ॥
सुरली अधर धरत है सो पुनि, गोधन वन-वन चारत ।
नैन विसाल भौंह बक करि, देख्यौ कवहूँ निहारत ॥
तन त्रिभग करि, नटवर बपु धरि, पीताम्बर तेहि सोहत ।
सूर स्याम जो देइ हमै सुख, त्यो तुमको सोइ मोहत ॥”

उद्धव वेचारे क्या उत्तर देते ? उन्हें मौन धारण करना पड़ता है और यही सूर का उद्देश्य पूर्ण हो जाता है। सूर ज्ञान पर भक्ति की, निर्गुण पर सगुण की और मस्तिष्क पर हृदय की विजय दिखाना चाहते थे। उद्धव के मौन ने उनका यह कार्य भली भाँति सम्पन्न कर दिया।

“काव्य की दृष्टि से सूरदास के भ्रमरगीत में अधिक स्वाभाविकता, रोचकता एवं मार्मिकता है। केवल सन्देश से ही गोपियों की विरहाग्नि का शान्त हो जाना मनोवैज्ञानिक दृष्टि से सर्वथा अस्वाभाविक है। दूसरे भागवत में मुख्यतः उपालम्भ का स्वर ही प्रधान है तथा उसमें सर्वत्र गोपियों की दैन्यता, करुणा एवं वेदना व्यञ्जित है, जबकि सूर-सागर में चुटीले व्यंग्यो, मोठे उपहासो, भोली मनुहारो, क्रोधपूर्ण तिरस्कारो एवं शोकपूर्ण अश्रुओं की अभिव्यक्ति के कारण भाव-क्षेत्र में विविधता आ गई है। निश्चित रूप से ही भागवत पुराण में भ्रमर-गीत के रूप में जो रस की एक बूँद थी वह ‘सूर-सागर’ में अथाह लहरों के रूप में उद्वेलित दिखाई पड़ती है।”

भ्रमरगीत-परम्परा में सूर के भ्रमरगीत के उपरान्त नन्ददास के भँवरगीत का महत्त्वपूर्ण स्थान है। सूर की गोपियों ने निर्गुण ब्रह्म के खण्डन के लिए जो तर्क प्रस्तुत किये हैं, वे बड़े ही लचर हैं, उनमें हृदय-पक्ष की ही प्रधानता अधिक है, वाद-विवाद के लिए जिस बुद्धि-पक्ष की आवश्यकता होती है, उसका उनमें अभाव है। यही कारण है कि बुद्धिवादी सूर की गोपियों के तर्कों से सन्तुष्ट नहीं हो पाते। सूर के भ्रमरगीत की इसी न्यूनता का पूरक नन्ददास का भँवरगीत है। नन्ददास की गोपियों का बौद्धिक स्तर सूर की गोपियों के बौद्धिक स्तर से बहुत ऊँचा है। उनकी सभी उक्तियाँ प्रबल तर्कों पर आधारित हैं। नन्ददास ने गोपियों द्वारा उद्धव के ज्ञान-मार्ग को खण्डन अत्यन्त शास्त्रीय दृष्टिकोण से कराया है। इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं कि नन्ददास की गोपियों में भावप्रणता नहीं है। भँवरगीत का उत्तरार्द्ध भावुकता से पूर्णतः ओत-प्रोत है।

भँवरगीत की गोपियों की तर्क-शक्ति की परीक्षा के लिए यहाँ पर कुछ उदाहरण दिये जा रहे हैं। उद्धव योगाभ्यास द्वारा ब्रह्म-प्राप्ति का उपदेश देते हुए अपने ब्रह्म की व्याख्या करते हैं—

“यह सब सगुण उपाधि, रूप निर्गुण है उनको ।
निरविकार, निरत्नेप, लगति नहि तीनों गुन को ॥



मैं ऐसी हूँ न मित्र कुछ से कष्टिता शोक मगना ।
हा ! ऐसी हूँ व्यक्तित्व जग के वासियों के कुलों से ॥

× × ×
“मेरे भी मैं हृदय विजयी विषय का प्रेम जागा ।
मैंने देखा परम प्रभु की स्वीय प्राप्ति ही मैं ॥”

महिम्नीहरण-गुप्त के 'वापर' में ज्ञानगण से पूर्ण ग्रहकारी कठोर उद्यम सहृदय कोमल और संवेदनशील बिकामी वेते हैं । यहाँ गोपियाँ बिह्वल के बहाने से उद्यम को इस प्रकार उपासम्म वेती है—

धरे बिह्वल लौट आ तेरा लौट रहा इस बन में ।
छोड़ उद्यम पद की उड़ान वह क्या है सुख्य गगन में ?”

सत्यनारायण कबिरत्न ने अपनी प्रतिष्ठा के बस पर अपने 'भ्रमर-दूत' में मौलिक प्रसंगों का आधान किया है । डॉ. कृष्णदेव भट्टरी के शब्दों में इसमें उद्यम है न गोपियाँ न ज्ञान योग और भक्ति का बाह-विबाह है न सद्गुरु-निर्गुन का लब्धन-मग्धन । यद्यो बाता ही भ्रमर-दूत बनाकर कृष्ण के पास मजबूती है । वैद्य की सामाजिक राजनीतिक अभिवृत्ति का चित्रण है । इसका मुख्य उद्देश्य है । पुरानी परम्परा को छोड़कर कवि ने यद्यो बाता का भारत माता के रूप में चित्रित किया है । सन्देश भी मधुरावासी कृष्ण के पास भेजा गया है । कबिरत्न जी की धैर्य में एक विशिष्ट माधुर्य है—

बिलपति प्रति कमपति जहाँ लकी जननि निज त्याग ।

भयत भयत आवे लखे भावे मन अनिराम ।

भ्रमर के रूप में ।

भ्रमरगीत-परम्परा ने गलाकर जी के उद्यम-शक्त' का विशिष्ट स्थान है ।

उनके इस दृष्टि में भ्रमरबास की-सी भावात्मकता मन्दबास की-सी ठाँकटा तथा ऐतिहासिक कवियों जैसा जमरकार देखने को मिल पाया । कृष्ण तथा गोपियों के बीच तुल्यानुराग की प्रतिष्ठा गलाकर जी का प्रमुख विशिष्ट है । कृष्ण के बिह्वल में गोपियाँ जिनकी अधिक व्याकुल हैं । कृष्ण के हृदय में भी गोपियों से बिह्वल की जनम कम उद्दिष्टता नहीं है । गोपियाँ के प्रेम में कृष्ण की व्याकुलता इन परिस्थितियों में देखने ही बनती है—

बिह्वल-विषा की कथा अकथ अबाह महि

वहत बने न जो प्रवीन गुणयोगिनी ।

वहै रतनाकर बुभावन लखे ज्यों कान्हू

ऊँची लौ वहत-रैत बज बुबलीनि लौ ॥

वहैरि बायीं गरी जहरि अमानक लौ

प्रेम बर्यो अपन बुबाइ पुतरीनि लौ ।

मेहु कही बंननि धनेक वही लैनि लौ

रही-लही लोऊ बहि बीभी हियकीनि लौ ॥

गोपियाँ भी कृष्ण के वर्णन के लिए इनकी व्याकुल है कि वे उद्यम भाग

उद्दिष्ट योग की समस्त वृत्तमाध्य जियाधी की बरने का प्रभु है बचने उद्दे अनरा

दर्दभरी आह अत्यन्त मर्मस्पर्शिणी हो उठी है—

“धेरि रह्यो दिन रतियां विरह बलाय ।

मोहन की ये बतियां उद्धव हाथ ॥”

(ख) रीतिकालीन भ्रमर गीत—रीतिकाल के कई कवियों ने भ्रमरगीत-प्रसंग पर लेखनी उठायी है। इन कवियों में मतिगम, देव, घनानन्द, पद्माकर, आलम, ठाकुर, भिखारीदास आदि को पर्याप्त स्याति प्राप्त हुई है। इस प्रसंग पर क्रमवद्ध रचना करने वाले कवियों में रसनायक, ग्वाल कवि और व्रजनिधि के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। रसनायक के भ्रमरगीत का नाम ‘विरह-विलास’ है। इसमें दोहे और कवित्त का क्रम मिलता है, पहले एक भाव दोहे में कहा गया है, पुन उसी को कवित्त में रखा गया है। इसमें गोपियों के विरह-दग्ध हृदय का अत्यन्त-स्वाभाविक वर्णन मिलता है। ग्वाल कवि की ‘प्रेम पच्चीसी’ में गोपिया उद्धव को बहुत जली-कटौ सुनाती है। यहाँ गोपियों की पीडा का मार्मिक चित्रण है। व्रजनिधि ने ‘प्रीति पच्चीसी’ में गोपियों के माध्यम से उद्धव की योग-साधना की जोरदार खिल्ली उड़ाई है।

(ग) आधुनिककालीन भ्रमरगीत—आधुनिक युग में भ्रमरगीत-प्रसंग पर पुन सशक्त रचनाएँ प्रस्तुत की गयीं। कुछ कवियों ने अपनी प्रतिभा के बल पर इस प्रसंग के उद्देश्य को युग की परिस्थितियों के अनुरूप बदला है और उसमें उन्हें पूर्ण सफलता मिली है। आधुनिक युग के भ्रमरगीतकारों में भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र, अयोध्यासिंह उपाध्याय, मैथिलीशरण गुप्त, सत्यनारायण, ‘कविरत्न’ जगन्नाथदास ‘रत्नाकर’ तथा रमाशंकर शुक्ल ‘रसाल’ के नाम आदर के साथ लिये जा सकते हैं।

भारतेन्दु ने उक्त प्रसंग को लेकर कुछ फुटकर पदों में रचना की है। वृष्णव होने के कारण उन्होंने इस प्रसंग को शृंगारी कवि की अपेक्षा एक भक्त की दृष्टि से देखा है।

अयोध्यासिंह उपाध्याय ‘हरिऔध’ ने भ्रमरगीत-प्रसंग को एक नया मोड़ प्रदान किया है। उन्होंने अपने ‘प्रिय प्रवास’ में कृष्ण को एक देशसेवक, राष्ट्रहितैषी महापुरुष के रूप में अंकित किया है। राधा भी यहाँ आकर एक सामान्य नायिका नहीं रह गयी है, उन्हें भी कवि ने लोकसेवा में निरत एक आदर्श नारी के रूप में प्रस्तुत किया है। ‘प्रियप्रवास’ के उद्धव गोपियों से ही बातचीत करने में तल्लीन नहीं हो जाते, वे यशोदा की भी खबर लेते हैं। ‘प्रियप्रवास’ में गोपियों की विरह-वेदना की तीव्रता अत्यन्त सुन्दर ढंग से अभिव्यक्त हुई है—

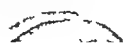
“श्यामा बातें श्रवण करके बालिका एक रोई।

रोते-रोते अरुण उसके हो गये नेत्र दोनों ॥

ज्यों-ज्यों लज्जा-बिबश वह थी रोकती वारिधारा।

त्पों-त्पों आंसू अधिकतर थे लोचनों मध्य आते ॥”

हरिऔध जी की गोपियाँ अन्त में उद्धव के ज्ञान को स्वीकार कर लेती हैं और उनका व्यक्तिगत प्रेम उदात्त रूप धारण करता हुआ विश्व-प्रेम में परिणत हो जाता है—



हिन्दी में वीर काव्य

- १ मूमिका
- २ वीरगाथा काल का वीर काव्य
- ३ मध्य काल में वीर काव्य
- ४ रोमान्टिक में वीर काव्य
- ५ आधुनिक काल में वीर काव्य
- ६ अंतर्द्वार

मूमिका

उषा की अरुणिमा के सहस्र सवार के समस्त साहित्य का सूत्रपात वीर भावना के साथ हुआ। चाहे वह पीक साहित्य हो या पेंटिन साहित्य संस्कृत काव्य हो या धरबी धरबी हो या फ्रेंच-समी भाषाओं के आदि-काव्य में हमें वीरो का निगाह ही सुनाई पड़ता है। इलियड और ओडिसी पृथ्वीराज रासो और बीसनदेव रासो इसके प्रमाण हैं। हिन्दी के आदिकाल में भी वीर रस का प्राधान्य रहा क्योंकि उसी की गोद में उरसाह का समूह पीकर वह पस्तबद्ध हुई। उसकी प्रति हमें एक और पृथ्वीराज के अनुप की टकार में सुनाई देती है तो दूसरी ओर प्रास्ताविक के झोल के गंभीर गर्जन में। अपनी अयोध्यास्था में ही उसे शिव के ताण्डव योगिनियों की जमात देखते और आमुष्ठा की हुकार सुनने का धक्कर मिला।

प्रत्येक देश का इतिहास बताता है कि आरम्भ में मानव उठता सुस्त और सम्य न था जिसका वह धाव है। जैसे तो धाव भी उसकी सड़ने मड़ाइने की प्रवृत्ति समाप्त नहीं हुई है जब भी वह विवाद को बातचीत की बजाय युद्ध के द्वारा समाप्त करने की प्रवृत्ति हो जाता है फिर आदि-काल में तो यह प्रवृत्ति और भी बलवती थी। हिन्दी के वीरगाथा काल में राजनैतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों ने वीर भावना को पुष्ट करने तथा वीर काव्य लिखने में पर्याप्त सहायता दी। वैन तो हिन्दी साहित्य के सभी कालों में वीर काव्य जिज्ञा गया पर उसका आदिकाल तो वीरकाव्य से इतना भरा पड़ा है कि उसी के कारण प्राचाय शुल्क में उसे वीरगाथा काल नाम दिया।

वीरगाथा काल का वीर काव्य

हर्ष वचन की मृत्यु के बाद भारत में केन्द्रीय सत्ता लुप्त हो गयी थी। देश अनेक छोटे-छोटे राज्यों में विभक्त था जहाँ उत्तर-पश्चिम से यवनो के आक्रमण होते रहते थे। सारा देश सर्वत्र में लीन था—एक ओर विभिन्न राजे रजबाई और उनके विभिन्न क्षत्रिय-कुलों के शासक—बीड़ान चदेन गाहरवार परखुर—मापस म

प्यारा कन्हैया मिल जाय—

“सहि हूँ तिहारे कहे सांसति सवँ पै वसि,
एतो कहि देउ कन्हैया मिलिजायगो ।”

उद्धव गोपियों के कृष्ण विषयक प्रेम से इतने अधिक प्रभावित हो जाते हैं कि वे भी व्रज से प्रेम पथ के पथिक बनकर लौटते हैं और इस प्रेम में अपने शरीर की सभी सुख-दुःख खो बैठते हैं ।

‘उद्धव शतक’ की विशेषताओं का उद्घाटन करते हुए प्रो० कृष्णदेव भागी ने लिखा है—“उनकी (रत्नाकर’ जी की) गोपिया यद्यपि उद्धव के ज्ञान का खण्डन करती हैं, तो भी उनमें भावावेश अधिक है । उनमें सूर की गोपियों का हृदय नन्ददास की गोपियों की बुद्धि और आधुनिक नागी के चातुर्य और चापत्य का मिश्रण है । किन्तु उनके समस्त तर्क और वाक्-चातुर्य के पीछे उनका विरह-विदग्ध हृदय छिपा हुआ है । भाषा में नवीन-नवीन प्रयोग भी पाये जाते हैं ।”

डॉ० रमाशंकर शुक्ल ‘रसाल’ ने भी ‘उद्धव गोपी-सवाद’ की रचना करके भ्रमरगीत-परम्परा में योग दिया है । उनकी गोपियों में बौद्धिकता का प्राधान्य है । वे उद्धव के श्रद्धावाद का खण्डन अत्यन्त सस्कृत एवं व्यंग्यपूर्ण उक्तियों से करती हैं । ‘रसाल’ जी ने इस प्रसंग में भ्रमर की अवतारणा नहीं की है । विरह-वेदना की मार्मिक अभिव्यक्ति में ‘रसाल’ जी को पर्याप्त सफलता मिली है । उदाहरणार्थ निम्नांकित पंक्तियाँ देखिये—

“बोति गए दिन प्रेम के वे सजनी अब वे रजनी हूँ सिरानी ।

और कथा भई ऊधव जू । अब हूँ गई और रसाल कहानी ॥

नेह जर्ज्यो विरहानल में, परतीत रही अपनी न विरानी ।

वात रही न रह्यो रस हूँ, तन मानस की लहरें न धिरानी ॥”

इसी प्रसंग की अवतारणा श्री द्वारकाप्रसाद मिश्र ने ‘कृष्णायन’ में, लाला हरदेवप्रसाद ने ‘ऊधौ-पचीसी’ और जगन्नाथसहाय ने ‘कृष्णसागर’ में की है ।

उपसंहार

इस प्रकार हम देखते हैं कि भ्रमरगीत की परम्परा श्रीमद्भागवत से प्रारम्भ हुई और आज तक चली आ रही है । सूर ने भागवत के कथानक को अवश्य अपनाया किन्तु उन्होंने अपनी रचि के अनुसार उसमें परिवर्तन किये । भागवत के उद्धव गोपियों की विरह-वेदना से प्रभावित अवश्य होते हैं, किन्तु अन्त तक वे ज्ञानी ही बने रहते हैं और अन्त में नन्द आदि के द्वारा दी गई सामग्री को लेकर मथुरा लौटते हैं । सूर में इस प्रकार का कहीं कोई उल्लेख नहीं मिलता । उन्होंने स्पष्ट ही ज्ञान पर भक्ति की और निर्गुण पर सगुण की विजय प्रतिपादित की है । सूर के उपरान्त अनेको भ्रमरगीतों की रचना हुई, किन्तु उनके सभी परवर्ती भ्रमरगीतकारों पर उनका प्रभूत प्रभाव है । किसी ने उनकी भावुकता को अपनाया तो किसी ने उनकी वाक्-चातुरी को प्रमुखता दी और किसी ने उनकी ताकितता को ही सर्वोपरि स्थान प्रदान किया । निर्गुणोपासना पर सगुणोपासना की प्रतिष्ठा तो उन्हीं की तरह प्रायः सभी ने ही की है । भ्रमरगीत काव्य-परम्परा में सूर का स्थान निस्सन्देह अप्रतिम है ।

है। परशुराम-सकल-संवाद संग्रह रावण-संवाद युद्ध-वर्णन आदि में उसकी उत्साह-वर्धक व्यंजना हुई है। परशुराम-सकल संवाद की निम्न पंक्तियाँ देखिये—

यहाँ कुम्हड़ बसिमा कोई नाहीं।

जो तारंगि देखत मरि जाहीं॥

इसी प्रकार कवि मासुधों की सेना के समुद्र पार उतरने के समय लक्ष्मण की शक्ति भी वीर रस से पूर्ण है—

संभालेऊ बनु विविध कराता।

छठी बबनि उर अन्तर ज्वाला॥

सारांश यह कि तुलसी के काव्य में वीर रस की बारा प्रवाहित हो गई है पर उसकी पति अल्पतः यह है उसका स्वरूप भी उतना उज्ज्वल नहीं है बिठना वीरगाथा काल के काव्य में। तुलसी की तरह मूर ने भी कतिपय पद वीर रस के मिश्रित हैं पर प्रथम तो वे संख्या में बहुत कम हैं दूसरे कथा प्रसंग के रूप में घाये हैं स्वतन्त्र रूप से नहीं मिश्रित मये हैं अतः उनमें वह प्रोक्ष नहीं जो वीरगाथा काव्य में मिलता है।

प्राज्ञ जो हरिहि न अस्त्र यहूझें।

तो लखीं संघा-खनभी को सांसु पुत न हाऊँ॥

स्वयंजल जति महारवि छप्पी कपिध्वज सहित हुलाऊँ॥

इसमें वीर भावना का पर्यावसान अन्तर्दृष्टता में होता है। इस काल के कवि स्वान्त सुखाय लिखते थे वीर के प्राप्ति भक्त थे। उन्हें किसी धामयबाता का प्रसस्ति मान नहीं लिखना था संतान नहीं सीकरी सौ कहा काम। अतः उनके काव्य में वीर रस को पीछे स्थान ही प्राप्त है। गंग वीर केराववास में भी अपने काव्य में वीरत्व की संज्ञाकिनी प्रवाहित अवश्य की है पर केसव ने केवल आत्मीय दृष्टि से वीर रस का लक्षण वीर उदाहरण प्रस्तुत करने के लिए अतः उसके पीछे हृदय का उत्साह अन्तर की अनुसूति कम है बाह्य विधान अधिक है। मय भात थे। उन्हें वीर काव्य प्रथम की प्रतिभा अपने पूरकों से विरासत में मिली थी।

रीतकाल में वीर काव्य

रीतिकाल अनेकाहुत शान्ति का काल था। हिन्दी के अधिकांश कवि या तो हिन्दू राजाओं के यावदा मुसलमान शासकों के आश्रय में रहते थे। मुसलमान शासक भी काव्य वीर कलाओं की प्रशंसा करते थे उनकी उन्नति व विकास में सहायक थे अतः इस काल में अन्य कलाओं के साथ साथ काव्य को भी समृद्ध होने का स्वर्ण अवसर मिला। पर यह काल वैभव विलास का काल था। धामयबाता राजाओं के जीवन में वीर भावना निहोए हो चुकी थी। वे प्रेम के तराने सुनना चाहते थे अतः बहियो में भी प्रेम के गीत गाते न ही अपने वर्णव्य की इतिथी समझी। इससे उन्हें यह धन दोनों की उपलब्धि होती थी। विद्वारी ने एक-एक बोहो पर एक एक चपड़ी प्राप्त की।

मुगल साम्राज्य का वैभव उसकी शक्ति वीरगजेव के समय अपने चरम उत्कर्ष को प्राप्त हुई पर उमन अपनी अहुरर्थाता समावश्यक आयाचार तथा हिन्दुओं पर सीधे प्रहार है हिन्दुओं का हृदय में विद्रोह का भाव उत्पन्न कर दिया। समाज की

अपनी भूमी प्रतिष्ठा, काल्पनिक कुल-मर्यादा, सुन्दरी कन्या, छोटे से भूमिखण्ड आदि के लिए लड़ते रहते थे और दूसरी ओर यवन आक्रान्ताओं से अपनी जन्मभूमि की रक्षा के लिए उन्हें खड़ा ग्रहण करनी पड़ती थी। फलस्वरूप सारा उत्तर भारत एक रणक्षेत्र बना हुआ था। सकुचित स्वार्थी तथा पारस्परिक फूट और वैमनस्य के कारण ही क्यों न सही वीर क्षत्रिय शौर्य-प्रदर्शन के हेतु उतावले रहते थे। उनके आश्रय में पलने वाले चारण और भाट भी उन्हें आये दिन युद्ध के लिये उकसाते रहते थे। कर्नल टाड ने अपनी पुस्तक *Annals and antiquities of Rajasthan* में कहा है, "There is not a petty state in Rajasthan that has not had its Themyspylac and scarcely a city that has not produced a Deonidas"

राज्याश्रित भाट और चारण कुछ तो अपने आश्रयदाता राजाओं के वास्तविक शौर्य, साहस, बलिदान का वर्णन करने के लिए और कुछ केवल धन प्राप्ति के उद्देश्य से उनके काल्पनिक शौर्य का वर्णन करने के लिए वीर काव्य लिखते थे। कभी कभी देशप्रेम की उत्कट भावना से अनुप्रेरित ये वीर चारण न केवल अपनी उत्तेजक उक्तियों और प्रेरणा तथा स्फूर्तिदायक छंदों से ही वीरों को उत्साहित करते थे। अपितु स्वयं भी तलवार लेकर युद्ध में जुझ जाते थे। इन कवियों ने एक हाथ में तलवार तथा दूसरे में लेखनी लेकर जो जौहर दिखाये, वे अविस्मरणीय हैं। सारे देश में जो वीर भावना फूँकी उसकी प्रतिध्वनि आज भी वर्षा ऋतु में गाँवों में ढोल के गभीर गर्जन के साथ सुनाई पड़ जाती है—

बारह बरिस लं कूकर जीए, औ तेरह लं जिए सियार ।

बरस अठारह छत्री जीए, आगे जीवन कै धिक्कार ॥

इन चारण कवियों का युद्ध-वर्णन प्रत्यक्ष अनुभव पर आधारित होने के कारण बड़ा प्रभावशाली बन पड़ा है। इनकी रचनाएँ ख्यात कहलाती हैं तथा उनकी भाषा राज्यानी है। एक उदाहरण देखिए—

धोम कुँवर मारियाँ राव नाहण रोसाणौ ।

गौ आसल सींघला साँग सँ रोह कहाँगौ ॥

अर्थात् धोम ने कुँवर को मार डाला जिससे उसका पिता नाहण क्रुद्ध हो गया। धोम की असल जाति सींघला में जा बसी और उसी समय से दोनों में द्रोह उत्पन्न हो गया।

चारण काल का वीर-काव्य दो रूपों में उपलब्ध होता है—प्रबन्ध तथा मुक्तक। प्रबन्ध काव्य के भी दो वर्ग किये जा सकते हैं—एक वे जिनमें नायक का सुसम्बद्ध जीवन-वृत्त तथा शौर्य पराक्रम तथा विलास-वैभव चित्रित किया जाता है तथा दूसरे वे जो वीरगीतो के रूप में मिलते हैं। प्रथम के अन्तर्गत यदि खुमान रासो, पृथ्वीराज रासो, जयचन्द्र प्रकाश 'जयमयक जस चन्द्रिका आते हैं, तो दूसरे के अन्तर्गत बीसलदेव रासो, आल्हा आदि आते हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से इनका मूल्य बहुत नहीं है क्योंकि उनका बहुत कुछ भाग प्रक्षिप्त है और जो प्रामाणिक भी है उसमें भी अतिशयोक्ति तथा पक्षपात की भावना के कारण बहुत सी बातें असत्य हैं पर काव्य की दृष्टि से उनका महत्व असंदिग्ध है।

इन वीर काव्यों का युद्ध-वर्णन सेना की छाव-सज्जा का चित्रण रथवेग का चित्र वीरों की हुंकार असकार, घोड़े हाथियों की चीन्कार आक्रमण प्रत्याक्रमण आदि के चित्र यहाँ ही प्रभावशाली हैं। इन वर्णनों में दृश्य काव्य की सी सजीवता है और छाव भी पाठक उन्हें पढ़ प्रपची भवनिभों में रक्त प्रवाह की गति में तीव्रता अनुभव करता है।

उपयुक्त कवियों के आभाव में कर्ण विषय को भी प्रभावोत्पादक बना दिया है। जहाँ युद्ध की छाव-सज्जा का वर्णन है वहाँ भी वीरों के पूर्ण प्रभाव आने वाले छन्द-कवित्त छप्पय आदि प्रयुक्त किये गये हैं पर जहाँ युद्ध तीव्र गति धारण कर लेता है वहाँ तीव्र गति वाले छन्द जैसे पठरी भाराव विष्णुमासी आदि प्रयुक्त किये गये हैं।

सच्ची वीरता शत्रु को केवल मारने में नहीं है अपितु उदारतापूर्वक उसे क्षमा करने में है। क्षमा वीरता का प्रधान भग समझी जाती थी। बिनकर ने जो बात 'कृष्णेन' में कही है

✓ क्षमा क्षीभती उत्तं पुत्रं को बिलके पास परस हो।

उमको क्या जो बलहीन विष रहित बिभोत सरस हो ॥

वह उस समय के वीरों पर लागू होती थी। रामाकार के अनुसार पृथ्वीराज ने सह्याद्रीन को ११ बार बन्दी बनाया और ११ बार उस छोड़ दिया।

अद्विज राज प्रविराज छाँड़ि साहबरीन दुर।

विपत दुर सामेत अजत नीतान गजत दुर ॥

(पद्मावती समय)

इन वीर काव्यों में शृंगार का पुट भी बड़े-छोटे माप में मिलता है क्योंकि युद्ध प्रेम किसी सुन्दर बच्चा को लेकर होता था। जिस प्रकार वाक्पराय साहित्य में प्रेम और युद्ध की प्रत्येक कच्चा रोमांच के रूप में मिली गयी उसी प्रकार हिन्दी के प्राचीन काल में प्रेम और युद्ध का काव्य लिखा गया। नरपति गान्धू का 'वीरसदेव रावो यद्यपि वीरवीर कहा जाता है तथापि उसमें शृंगार वीर में किसी भी प्रकार कम नहीं है।

हु बरि बहद मुनि तीमरया राज काई स्वायी तु उत्तपई जाइ ?

बहेड हुमारड बह मुलेड बारड छह साठ अतिवरी नारि ॥

कड़वा बोल न बोलित नारि तु सो मैम्हनी बिल बिसारि।

'पृथ्वीराज रावो 'वीरसदेव रावो तथा अन्य छोटी-मोटी काव्य-कृतियों का प्रकाशक गजकन एस एन डी टैमरी ने "A descriptive catalogue of bardic and historical manuscript" के अन्तर्गत दिया है। अध्ययन करने पर स्पष्ट हो जाता है कि इस युग के काव्य पर मध्यकालीन राजनीतिक एवं दरबारी आनादर का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है।

इस युग के कवियों पर प्रायः यह आशय लगाया जाता है कि उनमें राष्ट्रीय भावना का अभाव था। पर इसके लिए सबब भी पर्याप्तियाँ उत्तरदायी हैं और

आत्मा, जो बहुत दिनों से मूक और असहाय होकर, यवनों के अत्याचार और अनाचार सहन करती आ रही थी, अब और अधिक मूक नहीं रह सकती थी। उसकी पिंजरबद्ध आत्मा अकुला उठी और शिवाजी, छत्रसाल जैसे जाति वीरों का अवलम्बन या विद्रोह करने के लिए तत्पर हो उठी। औरगजेव की अदूरदर्शिता, शिवाजी आदि वीरों के नेतृत्व, भूषण और लाल जैसे कवियों की ओजस्वी वाणी के कारण शासक और शासित एक दूसरे के विरुद्ध ताल ठोककर मैदान में उतर पड़े और शिवाजी के सिंहाद के साथ साथ वीररस का शख गूँज उठा। गुरु गोविन्दसिंह, छत्रपति शिवाजी, महाराज छत्रसाल वीरता के प्रतीक बन कर जनता के सम्मुख आये और कवियों की भारती ने उनका अपने ओजस्वी, वीरतापूर्ण छन्दों में अभिनन्दन किया। इस काल के वीररस के प्रमुख कवियों में भूषण जोधराज, मान, हरिकेश गोपाल, सातगधर और सूदन उल्लेखनीय हैं। भूषण ने अपने काव्य का विषय दो वीर पुरुषों—शिवाजी तथा छत्रसाल को बनाया, वह राज्याश्रित कवि थे, अतः यह सन्देह हो सकता है कि उन्होंने केवल व्यक्तिगत लाभ के लिए इन जातिवीरों की प्रशंसा के गीत गाये पर वस्तुतः शिवाजी तथा छत्रसाल केवल व्यक्तिगत रूप से ही वीर न थे, उन्होंने केवल अपने राज्य की रक्षा के लिए ही यवनों से युद्ध नहीं ठाना था, अपितु वे जाति-वीर भी थे, हिन्दू जाति, धर्म, संस्कृति के रक्षक माने जाते थे।

भूषण आदि की कविता पढ़कर स्पष्ट हो जाता है कि इस युग में वीरगाथा काल की व्यक्तिगत शौर्य की भावना रीतिकाल में आकर जाति भावना में परिवर्तित हो गई थी। दूसरे, अब वीरता का आदर्श भी बदल गया था। अब शत्रु को क्षमा करने या निहत्थे को अस्त्र देकर उसे युद्ध के लिये ललकारने में वीरता नहीं मानी जाती थी, अब तो किसी भी युक्ति से शत्रु को पराजित करना वीरता का आदर्श था। इस काल के कवियों पर यह आक्षेप लगाया जाता है कि उनमें साम्प्रदायिकता का पुट है पर यह ठीक नहीं। प्रथम तो उस समय तक यवनों को उसी प्रकार विदेशी समझा जाता था जिस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी में अंगरेजों को। दूसरे वे अत्याचारी थे और अत्याचार के विरुद्ध लड़ना साम्प्रदायिकता नहीं कहा जा सकता। औरगजेव के विरुद्ध जो कुछ लिखा गया, वह केवल इसलिये नहीं कि वह मुसलमान था। इसका कारण यह था कि वह अत्याचारी था। हमारे इस मत की और भी पुष्टि हो जाती है जब हम भूषण के पदों में बाबर और अकबर की प्रशंसा पाते हैं। वस्तुतः राष्ट्रीयता की भावना युग और काल के साथ बदलती रहती है, तत्कालीन वातावरण और परिस्थितियों को देखते हुए भूषण की भावना जातिभावना न मानकर राष्ट्रभावना ही कही जायेगी।

पद्माकर हिम्मतवाहादुर के आश्रय में कुछ समय तक रहे थे अतः उन्होंने उनके कीर्तिगान के लिए 'विशदावली' की रचना की।

आधुनिककाल में वीरकाव्य

रीतिकाल और आधुनिक काल की मन्धि रेखा पर हमें राजस्थान के अमर कवि सूर्यमल्ल की अमर कृति 'वीर सतसई' मिलती है। सन् १८५७ के विद्रोह की पृष्ठभूमि में लिखी गई यह रचना देश की सुप्त वीर-भावना को उद्बुद्ध करने के लिए

है। परशुराम-सहस्रनाम-संसार संग्रह रावण-संसार युद्ध वर्णन आदि में उसकी उत्साह-
वर्धक व्यंजना हुई है। परशुराम-सहस्रनाम संसार की भिन्न पंक्तियाँ देखिये—

यहाँ कुम्हड़ बतिया कोई नाहीं।
जो तारंगि देखत मरि जाहीं॥

इसी प्रकार कवि मातृधर्म की सेवा के समुद्र पार उतरने के समय सहस्रनाम की
उक्ति भी वीर रस से पूर्ण है—

संधानेऊ बनु विदित कराता।
जो उबधि घर अन्तर न्वाता॥

सारोच यह कि तुलसी के काव्य में वीर रस की धारा प्रवाहित तो हुई है पर
उसकी गति अत्यन्त मंद है उसका स्वरूप भी उतना उज्ज्वल नहीं है जितना वीरगाथा
काव्य के काव्य में। तुलसी की तरह मूर ने भी कतिपय पद वीर रस के सिंघे हैं पर
प्रथम तो वे संख्या में बहुत कम हैं दूसरे तथा प्रसंग के रूप में घासे हैं, स्वतन्त्र रूप
से नहीं मिले पाये हैं अतः उनमें वह धोज नहीं जो वीरगाथा काव्य में मिलता है।

घाज जो हरिहि न दारुन महामैं।

तो जाही रंग-बननी को सतिनु सुत न हामैं॥

स्यवान कति महारजि कम्बो कपिध्वज सहित हुताऊ॥

इसमें वीर भावना का पर्याप्तान्तर व्यक्तव्यसमता में होता है। इस काल के कवि
स्वात्मनुजाय सिकटे थे और वे प्रायः मरत थे। उन्हें किसी आश्रयदाता का प्रपत्ति-
मान नहीं लिखना था मरण की सीकरी खी बहा बाध। अतः उनके काव्य में वीर
रस की गीम स्वातन्त्र्य ही प्राप्त है। रंग और केदारदास ने भी अपने काव्य में वीररस की
मंशविनी प्रवाहित प्रवश्य की है पर वेदम ने केवल शास्त्रीय दृष्टि से वीर रस का
संलग्न वीर उदाहरण प्रस्तुत करने के लिए अतः उसके पीछे हृदय का उत्साह अन्तर
की अनुप्राणन कम है बाह्य विधान अधिक है। रंग घाट व। उन्हें वीर काव्य प्रवर्धन
की प्रतिभा अपने पूबजों से विरासत में मिली थी।
रीतकास में वीर काव्य

पौराणिक अपेक्षाकृत शान्ति का काल था। हिन्दी के प्रचिनांच कवि वा तो
हिन्दू राजाओं के अथवा मुसलमान शासकों के आश्रय में रहते थे। मुसलमान शासक
भी काव्य वीर कलाओं की प्रशंसा करते थे उनकी उन्नति व विकास में सहायक थे
अतः इस काल में अन्य कलाओं के साथ साथ काव्य की भी गम्यता होने का स्वर्ण
युगमर मिला। पर वह काल वैभव विमान का काल था। आश्रयदाता राजाओं के
बीचन में वीर भावना निरपेक्ष हो नहीं थी। वे प्रेम के तराने सुनना चाहते थे अतः
कवियों ने भी प्रेम के गीत गाने में ही अपने कर्तव्य की दृष्टिधी समझी। इसमें उन्हें
यदा यदा बोली की उपलब्धि होनी थी। विद्वानों ने एक-एक बोद्धे पर एक-एक पदार्थ
प्राप्त की।

बृहत् साहित्य का वैभव उसकी पंक्ति वीरगद्गद के समय अपने चरम उत्तर
को प्राप्त हुई पर उमन अपनी अदूर-दृष्टि का अन्तर्द्वार तथा अंगुष्ठों पर
नीले प्रहार के हिन्दुओं के हृदय में विद्रोह का भाव उन्मूलन कर दिया। गजाव की

हम साधारणतः कवि या लेखक को उसके काल से अलग कर उसका मूल्यांकन नहीं कर सकते। भारत उम समय एक इकाई न था। एक राष्ट्र, एक भाषा, एक जाति की भावना का तब चिह्न तक न था। अपने अपने भू-खण्ड के लिए उसके अधिपति के लिए मर मिटना सैनिक और प्रजा अपना कर्तव्य समझते थे। अतः यदि कवियों ने अपने-अपने आश्रयदाता स्वामियों के प्रशस्तिगीत गाये, अपनी मातृभूमि की सीमाओं को सक्तीर्ण बना उसी के गुण गान गाये और उसी की रक्षा के लिए स्वामी तथा देशवासियों को प्रोत्साहित किया, तो इसमें आश्चर्य नहीं। उस समय तो प्रत्येक नरेश व्यक्तिगत शौर्य को ही शौर्य मानता था। ऐसी व्यक्तिगत वीरत्व की भावना सकुचित दृष्टि, राष्ट्र की सकुचित परिभाषा के समय कवियों से और अधिक आशा की भी नहीं जा सकती। आधुनिक अर्थ में देश-प्रेम, देश-सेवा की भावना होना असंभव था, अतः हमें इस वीर-काव्य का मूल्यांकन उसी परिप्रेक्ष्य में करना चाहिये। कुछ लोगो ने इसी त्रुटि के कारण इस काल के काव्य को वीराभाम (pseudo-heroic) काव्य कहा है, पर यह उचित नहीं।

भक्तिकाल में वीर काव्य

यवनो के आक्रमण होते रहे और उनका साम्राज्य धीरे-धीरे जड़ जमाता चला गया। चारणों को आश्रय देने वाले कम हो गये। हिन्दुओं के स्वातंत्र्य के साथ-साथ वीरगाथाओं की परम्परा भी काल के अन्वकार में जा छिपी। उस हीन दशा में कौन पराक्रम के गीत गाता और गाता भी तो किस मुह से। एक ओर हिन्दू सम्राट और उनके राज्य भारत के मान-चित्र पर से मिटते जा रहे थे, दूसरी ओर मुगल सम्राटों का ऐश्वर्य और वैभव स्वर्ग के वैभव को चुनौती दे रहा था और उनके अत्याचार हिन्दुओं को हताश कर रहे थे। ऐसी स्थिति में निरलम्ब, अमहाय तथा भग्नहृदय हिन्दू जनता के सामने भगवद्भक्ति के अतिरिक्त और कोई चारा न रह गया था। अब तलवार की बजाय सुमिरनी पर भरोसा किया जा रहा था। अपने पौरुष से हताश जाति और उसके कवियों ने वीर काव्य लिखना प्रायः बन्द कर दिया। हिन्दी साहित्य के भक्ति-काल में यदि वीर रस की धारा काव्य में प्रवाहित भी हुई, तो बड़ी भद गति से और वह भी केवल पौराणिक आख्यानों के मन्दर्भ में। तुलसी ने राम का लोकरक्षक तथा लोक नायक के रूप में प्रस्तुत किया अवश्य और उनके दुष्टदलनकारी रूप की प्रतिष्ठा भी अपने काव्य में की पर उनका स्वरूप केवल शौर्य-भय नहीं था, वह शक्ति, शील और सौन्दर्य तीनों के अधिष्ठाता के रूप में प्रतिष्ठित किये गये। इन तीनों में भी उनके शील और सौन्दर्य समन्वित रूप अधिक भास्वर थे क्योंकि भक्त भगवान के सुन्दर और मोहक रूप पर मुग्ध होता है और उनके शील पर अदावन्त। राम-रावण युद्ध या राक्षसों के सहार के सन्दर्भ में राम का वीर रूप प्रकट अवश्य किया गया है पर वह उतना प्रमुख नहीं जितने उनके अन्य दो रूप। सारांश यह कि 'रामचरित मानस' में प्रतिष्ठित वीर भावना कथा के प्रयोगों के कारण आयी है, कवि के उत्साह के कारण नहीं फिर भी तुलसी महान कवि थे रस व्यञ्जना में सफल थे, उनके राम का वृत्त जीवन के विविध अंगों को स्पर्श करने वाला था, अतः उनके ग्रन्थों में वीर काव्य मिलता है और उसका भ्रम भी सफलतापूर्वक हुआ

प्रणीत की गई थी। सतसई के दोहों में कवि ने आगरा का महामन्त्र पूजा है। एक ओर उसने उम्मेदगढ़ भतीत के विस्तृत गौरव का स्मरण बिसाया है और दूसरी ओर ऐसे आदर्श और समाज का चित्र प्रस्तुत किया है जो उस गहन निराशा में प्रथम आत्मोत्थान का कार्य कर सके। सतसई में चित्रित उस बीर समाज का वैश्व-विभू है नारी जो स्वयं बीरता की साक्षात् प्रतिमा है और है उत्सर्ग का ज्वलन्त दृष्टांत। कवि ने उसके दो रूप—बीर माता और बीर पत्नी—मास्वर रंगों में चित्रित किये हैं। बीर माता की एकमात्र छाया है कि उसका बीर पुत्र या तो अपने उद्भूत पराक्रम से शत्रु को परास्त करे या बला बारा-तीर्थ में स्नान करता हुआ प्राणों का विसर्जन कर दे।

उसे अपने ब्रह्म की भाव की बड़ी चिन्ता है—

सहजी सखरी हूँ सखी जो घर उमड़ी बाह ।

ब्रह्म लज्जाये पुत सय बसय लज्जाये गछ ॥

यदि बीर माता को अपने ब्रह्म की भाव का ध्यान है तो बीर पत्नी को अपने ब्रू के—

पूजायी यत्न मोहिनी मीठायी कर मूढ ।

बीजाणी छन चामरी है बूझी बल लूण ॥

कवि ने सती प्रथा को बीरत्व का रंग माना है। बूझा सास अपने पुत्र और पुत्रवधू की यह धरम-उमंग देख कर किस प्रकार अकित रह जाती है—

आज धरे सासू कहै हुरल अचापक काय ।

बह बनेबा हुनमी पूत मरेबा जाय ॥

सतसई के दोहों में मर मिटने की यह उत्कृष्ट भावना पाठक के हृदय को बीरत्व से उद्दीप्त कर देती है। बीर सतसई भारतीय स्वातंत्र्य संग्राम का काव्यमय सङ्गम है जिसमें बीर युवकों का ही नहीं बीर बासा का भी योग्य अंकित किया गया है—

“तिहुय जाई विहनी लीची तेग कठाय ।

इसके बाद भारतीय युग में बीरता की भावना जब तक प्रसूतित होती दिखाई देती है। इसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि जब तक हमारी बीरत्व भावना का आधार हिन्दुत्व का पर जब उसका स्वरूप भारतीयता में ही मिला। इसका कारण १५१७ ई. का स्वतंत्र्य संग्राम था। इस संग्राम में हिन्दू-मुसलमान दोनों ने कर्म ले लिये मिलाकर शत्रु से मोड़ा किया था। दूसरे पक्षियों के साहित्य तथा समाज में भी हमारी बुद्धि की अधिक व्यापक और विचार बनाया था। यद्यपि ब्रिटिशों के भारत की गालाभी घोषित होने के बाद आदि का प्रथम होने से देश में स्थिरता एवं शान्ति का वातावरण उत्पन्न हो गया था पर धर्मों की घोषण-नीति के कारण देश की धार्मिक स्थिति बर्ध। विपन्न थी। इसी को स्मर करते हुए भारतीयों ने कहा—

“अधेय राज गुण राज सभे लख भारी ।

वै बन विदेश यमि जात इहै धरि वचारी ॥

आत्मा, जो बहुत दिनों से मूक और असहाय होकर, यवनों के अत्याचार और अनाचार सहन करती आ रही थी, अब और अधिक मूक नहीं रह सकती थी। उसकी पिंजरबद्ध आत्मा अकुला उठी और शिवाजी, छत्रसाल जैसे जाति वीरों का अवलम्बन या विद्रोह करने के लिए तत्पर हो उठी। औरगजेव की अदूरदर्शिता, शिवाजी आदि वीरों के नेतृत्व, भूषण और लाल जैसे कवियों की ओजस्वी वाणी के कारण शासक और शासित एक दूसरे के विरुद्ध ताल ठोककर मैदान में उतर पड़े और शिवाजी के सिंहाद के साथ साथ वीररस का शख गूँज उठा। गुरु गोविन्दसिंह, छत्रपति शिवाजी, महाराज छत्रसाल वीरता के प्रतीक बन कर जनता के सम्मुख आये और कवियों की भारती ने उनका अपने ओजस्वी, वीरतापूर्ण छन्दों में अभिनन्दन किया। इस काल के वीररस के प्रमुख कवियों में भूषण जोधराज, मान, हरिकेश गोपाल, सारंगधर और सूदन उल्लेखनीय हैं। भूषण ने अपने काव्य का विषय दो वीर पुरुषों—शिवाजी तथा छत्रसाल को बनाया, वह राज्याश्रित कवि थे, अतः यह सन्देह हो सकता है कि उन्होंने केवल व्यक्तिगत लाभ के लिए इन जातिवीरों की प्रशंसा के गीत गाये पर वस्तुतः शिवाजी तथा छत्रसाल केवल व्यक्तिगत रूप से ही वीर न थे, उन्होंने केवल अपने राज्य की रक्षा के लिए ही यवनों से युद्ध नहीं ठाना था, अपितु वे जाति-वीर भी थे, हिन्दू जाति, धर्म, सस्कृति के रक्षक माने जाते थे।

भूषण आदि की कविता पढ़कर स्पष्ट हो जाता है कि इस युग में वीरगाथा काल की व्यक्तिगत शौर्य की भावना रीतिकाल में आकर जाति भावना में परिवर्तित हो गई थी। दूसरे, अब वीरता का आदर्श भी बदल गया था। अब शत्रु को क्षमा करने या निहत्थे को अस्त्र देकर उसे युद्ध के लिये ललकारने में वीरता नहीं मानी जाती थी, अब तो किसी भी युक्ति से शत्रु को पराजित करना वीरता का आदर्श था। इस काल के कवियों पर यह आक्षेप लगाया जाता है कि उनमें साम्प्रदायिकता का पुट है पर यह ठीक नहीं। प्रथम तो उस समय तक यवनों को उसी प्रकार विदेशी समझा जाता था जिस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी में अंगरेजों को। दूसरे वे अत्याचारी थे और अत्याचार के विरुद्ध लड़ना साम्प्रदायिकता नहीं कहा जा सकता। औरगजेव के विरुद्ध जो कुछ लिखा गया, वह केवल इसलिये नहीं कि वह मुसलमान था। इसका कारण यह था कि वह अत्याचारी था। हमारे इस मत की ओर भी पुष्टि हो जाती है जब हम भूषण के पदों में वावर और अकबर की प्रशंसा पाते हैं। वस्तुतः राष्ट्रीयता की भावना युग और काल के साथ बदलती रहती है, तत्कालीन वातावरण और परिस्थितियों को देखते हुए भूषण की भावना जातिभावना न मानकर राष्ट्रभावना ही कही जायेगी।

पश्चात्त हिम्मतवाहदुर के आश्रय में कुछ समय तक रहे थे अतः उन्होंने उनके कीर्तिगान के लिए 'विरुदावली' की रचना की।

आधुनिककाल में वीरकाव्य

रीतिकाल और आधुनिक काल की मन्धि रेखा पर हमें राजस्थान के अमर कवि सूर्यमल्ल की अमर कृति 'वीर सतसई' मिलती है। सन् १८५७ के विद्रोह की पृष्ठभूमि में लिखी गई यह रचना की सुप्त वीर-भावना को उद्बुद्ध करने के लिए

कोमलमना धीर कवियों में सीम्य संत पत ने भी युग को सतकारों हुए सिखा—

मट्ट भट्ट हा जीप पुरातन प्यस भ्रम जग के चङ्ग बचन ।

पावक पग घर घाबे भूतन हो पस्तबिल नवल मानव मन ॥

मिरासा की 'राम की सति पुजा' में धीर रस का बड़ा प्रोत्सवी वर्णन है मुठ का एक चित्र देखिये—

सीम्य घर विधूत मित्र-कर बैग प्रसर,

धत शील सम्बरण शील नील नम गवित स्वर—

प्रतिपल परिचरित न्युह भेद कौशल समूह—

रासस विरह प्रसूह—कूट कवि विषम हूह—

विष्णुरित-बलि—राजीवनयन हत लक्ष्य बाण ।

मोहित मोचन राचन नवमोचन महीयान ॥

धार्मुनिक युग में धीरकाव्य धारा का प्रतिनिधित्व 'दिनकर कर रहे हैं। वह पीछे के पुष्पीभूत ज्वाल है। युगधर्म का उन्होंने सदा निर्वाह किया है। 'हुंकार' से परधुराम की प्रतीक्षा तक उन्होंने बेरा के नवयुवकों का धाड़ान किया है—

मेला धनिल किरिट माल पर झो घासिक होने वाले ।

कासकूट पहाई भी मेला मुखा बीच बोले वाले ॥

वह फूक फूक कर चलने वालों की भरतना करते हैं—

जल यौवन चहुँम जल जल बिना विराध

जम्म-मरण वो घाट समर के बीच कहाँ विधान ।

धीर जम-धागा के लिये उन्हें उत विध कर रहे हैं—

चीन के भारत पर आक्रमण ने हिन्दी के सभी कवियों की चेतना को झकझोर दिया। वे कवि भी जो श्रुधार के पीठ गाते थे धान्ति का सरोस होते थे इस भाक स्मिक धीर प्रस्थाचारपूर्ण विचारासवादी आक्रमण से चौंक पड़े धीर सगमन सभी की मेहनती धाम उमलन लगी। इन सबका प्रतिनिधित्व भी दिनकर करते हैं। 'परधुराम की प्रतीक्षा' में उसने समय की माँग पहचानकर परधु चारण करने का आह्वान किया। घाततापी को भारत पर ललचाई दृष्टि डालने वाले को मट्ट करके के लिए सकर, मौलम धीर धखोक का इन धम्मा में आह्वान किया।

पर्वतपति को आमुल डोलना हीया

घाकर को ध्वंसक नयन डोलना हीया

गौतम को जयजयकार डोलना हीया ।

उपसहार

साधारण यह है कि हिन्दी के धीर-काव्य पर सदा ही राजनीतिक परिस्थितियों का प्रभाव पड़ा है। कभी सखे व्यक्तिगत धीरता को धीरता माना है तो कभी बर्तित बत धीर्य को कभी धन-सहार में उसके वर्धन किने हैं तो कभी धातमरीडन में। कभी उसने प्राचीन धूरवीरो के पीठ गाये हैं तो कभी बर्तमान धाहीरो के। उसकी बाध बने ही मर पड़ गई हो पर वह प्रगाहमान सदा रही है।

ताहू पे मंहगी, कालरोग विस्तारी ।

सब के ऊपर टिकस की आफत भारी ॥”

सन् १९१४-१९१८ के महायुद्ध के बाद जब ब्रिटिश सरकार के आश्वासन खोखले सिद्ध हुए, और स्वतन्त्रता के स्थान पर भारतवासियों को जलियांवाला बाग में बन्दूक की गोलियां मिली, तो देश भर में अशान्ति, क्षोभ, और क्रोध की एक लहर दौड़ गई । खिलाफत के प्रश्न ने भी देश में हलचल मचा दी । यद्यपि गांधी जी के प्रयत्नों से आन्दोलन अधिकतर अहिंसात्मक ही बना रहा, तथापि राजनीति के दो नर्म और गर्म पक्षों की तरह काव्य में भी दो कोटि के कवि हुए—एक वे जो गांधी-वादी थे और उन्हीं के सिद्धान्तों को काव्यगत रूप देते हुए सत्य, अहिंसा आदि का पथ अपनाकर स्वतन्त्रता प्राप्ति के प्रयत्न करना चाहते थे और दूसरे वे जो उस विचारों के थे और विप्लव, क्रांति और रक्तपात में विश्वास रखते थे । प्रथम कोटि के कवियों में ये सर्वश्री मैथिलीशरण गुप्त, माखनलाल चतुर्वेदी, रामनरेश त्रिपाठी, गयाप्रसाद शुक्ल, सनेही आदि । इन्होंने अपनी जीतल और मद काव्यधारा द्वारा देशवासियों के हृदय में आत्म सम्मान जगाया, ‘हम कौन थे क्या हो गये हैं’ कहकर विगत के स्वर्णीय दिनों की याद दिला वर्तमान के प्रति क्षोभ उत्पन्न किया और ‘और क्या होंगे अभी’ के द्वारा भविष्य के विषय में सोचने की प्रेरणा दी । गांधी के अनुरूप उन्होंने ‘अनघ’ में मघ जैसे पात्रों की अवतारणा की जो सत्य, अहिंसा आत्मोत्सर्ग, सेवाभाव आदि द्वारा अपना तथा देश का कल्याण करें । हरिऔध ने प्रिय प्रवास के कृष्ण और विशेषतः राधा को समाज सेविका के रूप में चित्रित कर काव्य को एक नई दिशा दी । इन कवियों पर गांधीवाद का प्रभाव था, अतः उन्होंने अत्याचार के दमन तक के लिए प्रेम-भाव अपनाने का परामर्श दिया—

पापी का उपकार करो हां पापों का प्रतिकार करो ।

उत्पीड़न अन्याय कहीं हो दुद्रता सहित विरोध करो ॥

किन्तु विरोधी पर भी अपने करुणा करो न क्रोध करो ॥

सनेही जी ने वीर की परिभाषा ही बदल दी । आज वही सर्वश्रेष्ठ वीर है जिसका शरीर भले ही हड्डियों का कंकाल मात्र हो पर जिसमें स्वाभिमान की लौ दीप्त हो, जिसे अपने देश पर अभिमान हो और जो उसके लिए उत्सर्ग होने को तत्पर हो ।

“जिसको न निज गौरव तथा, निज देश का अभिमान है ।

वह नर नहीं नरपशु निरा है, और मृतक समान है ॥”

तीसरा वर्ग उन कवियों का था । जिन्होंने विप्लव, क्रांति और सर्वनाश का आह्वान किया । नवीन जी ने क्रांति का स्वर मुखरित करते हुए लिखा—

“कवि कुछ ऐसी तान सुनाओ जग में उथल-पुथल मच जाये ।

बरसे आग जलद जल जाये, भस्मसात भूधर हो जाये ।

नाश नाश की महानाश की प्रलयकर आँखें खुल जायें ॥”



सप्तम वगं
हिन्दी साहित्य की विभिन्न विधाएं

(क) भारतीय मत—महाकाव्य के स्वरूप का निर्धारण करने वाले संस्कृत के प्राचार्यों में सर्वप्रथम प्राचार्य भामह हैं। वे महाकाव्य को सर्गबद्ध काव्य का ही दूसरा नाम मागते हैं। उनका कथन है कि इसमें किसी महान् विषय का निरूपण होना चाहिए। घाम्य शब्दों का परिहार धर्म का सौन्दर्य धर्मकारों का प्रयोग धीर उन्नी या उन्नीकोटि की कहानी का वर्णन होना महाकाव्य के लिए आवश्यक है। इसमें राज-परिवार बृहत् प्राक्रमण युद्ध आदि का विषय होता है तथा अन्त में नायक का प्रभुत्व बसाया जाता है। नाटकों की पाँचों सम्भियों का आयोजन भी उसमें किया जाता है। साथ ही उसका कथानक उत्कर्षपूर्ण होते हुए भी धार्मिक व्याख्या की अपेक्षा मही करता। उसमें काव्यगत सौन्दर्य के साथ चारों वर्गों—धर्म धर्म काम धीर मोक्ष—का निरूपण होता है। फिर भी प्रधानता धर्म को ही जाती है। उसके वर्णन में 'लोक स्वभाव' वा स्वभाविकता का कुछ विद्यमान रहता है तथा उसमें सभी रसों का पूरक पृथक् निरूपण होता है। प्रारम्भ में नायक का कुछ शक्ति, प्रतिभा या विद्वता के आधार पर उत्कर्ष दिखाकर अन्त में किसी घम्य पात्र की सफलता के निमित्त उसका बच बिलाना अनुचित है। यदि नायक को सर्वाधिक प्रभावशाली या अन्त में उसे सफल सिद्ध नहीं किया गया तो उसके प्रारम्भिक धम्पुदय का कोई महत्त्व नहीं है अतः महाकाव्य के अन्त में नायक को विजयी बिलाना आवश्यक है। (काव्यालंकार—१। १८ २३)।

भामह के उपरान्त बप्पी ने 'काव्यालंकार' में महाकाव्य के लक्षण दिये हैं। उन्होंने महाकाव्य के प्रारम्भ में आर्षाविवरण लमटिक्या वस्तु-निर्देश विभिन्न वर्गों में विभिन्न छन्दों का प्रयोग आदि महीन गीत तत्त्वों की स्थापना के साथ ही जो सबसे महत्त्वपूर्ण बात कही—वह यह भी कि उन्होंने 'महान्-नायक' के स्थान पर 'बहुरोशत नायक' की स्थापना कर महाकाव्य के उद्देश्य के महत्त्व को कम कर दिया। 'महान् उद्देश्य' के स्थान पर उन्होंने 'बलकार' अथवा केवल रसानुप्राति को ही प्रधान मान लिया।

परवर्ती काल में बप्पी द्वारा प्रदत्त महाकाव्य के लक्षण के आधार पर ही महाकाव्यों की रचना हुई। 'अमरुति धीर बलकार सगका लक्ष्य हो गया धीर महती भटमा या महान् चरित्र द्वारा रसानुप्राति उत्पन्न करके अपने महान् उद्देश्य को पूरा करना सगका लक्ष्य नहीं रह गया।

इदं नै महाकाव्य में नायक धीर बलमायक—हीरो का वर्णन होना का परस्पर कुछ धीर नायक की विजय को बहुत महत्त्व दिया है।

घामे बलकर साहित्य-वर्णनकार विस्वनाथ कविराज ने महाकाव्य की बिलूत व्याख्या करते हुए कहा— जिसमें सर्गों का निरूपण हो वह महाकाव्य कहलाता है। इसमें एक बेवता या सङ्घटन शक्ति—जिसमें धीरोशतत्वादि कुछ ही नायक होता है। वही एक बल क सत्पुलीन घनेक भूय भी नायक होने हैं। गृहार धीर धीर घात में से कोई एक रस घर्षा हाता है। घम्य रग गीत होते हैं। तब नाटक लम्बिया रहती है। इसकी कथा ऐतिहासिक वा विनी लोक प्रसिद्ध [नरमन से सम्बन्ध रखने वाला] होती है। धर्म धर्म काम धीर गीत—इसमें से कोई एक उसका कन होता है।

हिन्दी महाकाव्य : स्वरूप एवं विकास

१ भूमिका

२ महाकाव्य का स्वरूप—(क) भारतीय मत, (ख) पाश्चात्य मत, (ग) दोनों मतों में समन्वय

३ संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्य

४ विकास क्रम की दृष्टि से हिन्दी के प्रमुख महाकाव्य—(क) पृथ्वीराज रासो, (ख) पद्मावत (ग) रामचरितमानस, (घ) रामचन्द्रिका, (ङ) साकेत, (च) कामायनी, (छ) उर्वशी, (ज) लोकायतन तथा अन्य

५. उपसंहार

भूमिका

‘महाकाव्य’ एक समस्त पद है जो ‘महत्’ तथा ‘काव्य’ इन दो शब्दों से मिल कर निष्पन्न हुआ है। ‘काव्य’ से पूर्व ‘महत्’ विशेषण का प्रयोग भारतीय वाङ्मय में सर्वप्रथम वाल्मीकि रामायण में मिलता है। उत्तरकांड में लवकुश द्वारा रामायण के पाठ के उपरान्त राम उनसे प्रश्न करते हैं—

किंप्रमाणमिदं काव्यं कां प्रतिष्ठां महात्मनः ।

कर्त्ता काव्यस्य महत् क्व चासौ मुनिपुंगव ॥

अर्थात्, यह काव्य कितना बड़ा है और किस महात्मा की प्रतिष्ठा है? इस महान काव्य के प्रणेता मुनि श्रेष्ठ कहां हैं? यहां पर ‘महत्’ पद ‘काव्यस्य’ का विशेषण है। विशेषण सहित विशेष्य का अर्थ है ‘महान काव्य का।’ प्रस्तुत श्लोक में ‘महाकाव्य’ शब्द के प्रयोग के साथ ही साथ महाकाव्य के तीन मूलभूत लक्षणों की भी ध्वनि निकलती है—(१) महाकाव्य आकार-प्रकार में विशाल होता है। (२) इसमें किसी महात्मा या महापुरुष के चरित्र की प्रतिष्ठा की जाती है। (३) इसका रचयिता कोई श्रेष्ठ मुनि या उच्च-कोटि का कवि होता है।

महाकाव्य का स्वरूप

साहित्य की प्रत्येक विधा में देश एवं काल के अभिनिवेश से निरन्तर परिवर्तन होते रहते हैं। ऐसी स्थिति में उसे किसी एक निश्चित परिभाषा में बाध पाना नितान्त कठिन कार्य है, किंतु फिर भी समय-समय पर पौरस्त्य एवं पाश्चात्य आचार्यों द्वारा महाकाव्य का स्वरूप निर्धारित किया जाता रहा है। इन विभिन्न विद्वानों के मतों में समन्वय की स्थापना करते हुए एक निश्चित निष्कर्ष पर पहुंचा जा सकता है।

(क) भारतीय गत—महाकाव्य के स्वल्प का निर्धारण करने वाले संस्कृत के प्राचार्यों में सर्वप्रथम प्राचार्य मामह हैं। वे महाकाव्य को सर्गद्वय काव्य का ही ब्रह्म नाम मानते हैं। उसका कथन है कि इसमें किसी महान् विषय का निरूपण होता चाहिए। प्राप्य द्रव्यों का परिहार धर्म का सौन्दर्य धर्मकारों का प्रयोग और सभी या सत्त्वकोटि की कहानी का वर्णन होना महाकाव्य के लिए आवश्यक है। इसमें राज दरबार ब्रूत आक्रमण युद्ध आदि का चित्रण होता है तथा अन्त में नायक का धम्पु दय दिखाया जाता है। नाटको की पाँचों सन्धियों का आयोजन भी उसमें किया जाता है। साथ ही उसका कथानक उत्कर्षपूर्ण होने हुए भी अधिक व्याख्या की अपेक्षा नहीं करता। उसमें काव्यगत सौन्दर्य के साथ चारा वर्गों—धर्म धर्म काम और मोक्ष—का निरूपण होता है। फिर भी प्रधानता धर्म को दी जाती है। उसके वर्णन में 'सौत्वं स्वभाव' या स्वाभाविकता का गुण विद्यमान रहता है तथा उसमें सभी रसों का पृथक् पृथक् निरूपण होता है। प्रारम्भ में नायक का कुल क्षति, प्रतिभा या विद्वत्ता के आधार पर उत्कृष्ट विचारक अथवा किसी अन्य पात्र की सफलता के निमित्त उसका बन्ध दिखाना अनुचित है। यदि नायक को सर्वाधिक प्रभावशाली या अन्त में उसे सफल सिद्ध नहीं किया गया तो उसके प्रारम्भिक धम्पुदय का कोई महत्त्व नहीं है अतः महाकाव्य के अन्त में नायक को विजयी दिखाना आवश्यक है। (काव्यालंकार—१। १८ २१)।

मामह के उपरांत बङ्गी ने 'काव्यालंकार' में महाकाव्य के लक्षण दिये हैं। उन्होंने महाकाव्य के प्रारम्भ में प्राचीनचित्र लम्बिक्रिया वस्तु-निर्देश विभिन्न सपनों में विभिन्न छन्दों का प्रयोग आदि मनीष गीत वस्तु की स्थापना के साथ ही जो सबसे महत्त्वपूर्ण बात कही—वह यह भी कि उन्होंने 'महान्-नायक' के स्थान पर 'अतुरोक्ष नायक' की स्थापना कर महाकाव्य के उद्देश्य के महत्त्व को कम कर दिया। 'महान् उद्देश्य' के स्थान पर उन्होंने 'अलंकार' अथवा केवल रसानुभूति को ही प्रधान मान लिया।

परवर्ती काल में बङ्गी द्वारा प्रस्तुत महाकाव्य के लक्षण के आधार पर ही महाकाव्यों की रचना हुई। 'अलंकार और अलंकार उनका लक्ष्य हो गया और महती बटना या महान् विचार द्वारा रसानुभूति उत्पन्न करने अपने महान् उद्देश्य को पूरा करना उनका लक्ष्य नहीं रह गया।

इस न महाकाव्य में नायक और ललनायक—दोनों का वर्णन दोनों का परस्पर युद्ध और नायक की विजय को बहुत महत्त्व दिया है।

जैसे जलकर ग्राह्य-वर्णनकार विषयनायक विराज मे महाकाव्य की विवृत व्याख्या करने का कहा — जिसमें सभी का निबन्धन हो वह महाकाव्य कहलाता है। इसमें एक देवता या मनुष्य अथवा—जिनमें धीरोदात्ततादि गुण हैं नायक होता है। वही एक वय व अनुनीम धनक भूत भी नायक होने है। शूणार, और और साम्र मे मे वार् एव एव धर्म हाता ?। धर्म एव धर्म होने है। सब नायक ललितता गृही है। इसकी वया एतिहासिक या किसी नाक प्रसिद्ध मित्रजन से सम्बन्ध रखने वाला होती है। धर्म धर्म काम और नीति—इनमें से कोई एक उनका धर्म हाता है।

प्रारम्भ मे आशीर्वाद, नमस्कार या वर्ण्य वस्तु का निर्देश होता है। कहीं खलो की निन्दा और सज्जनो के गुणो का वर्णन होता है। कहीं-कहीं सर्ग मे अनेक छन्द मिलते हैं। सर्ग के अन्त मे अगली कथा की सूचना होनी चाहिए। इसमे सन्ध्या, सूर्य, चन्द्रमा, रात्रि प्रदोष, अन्धकार, दिन, प्रातः काल, मध्याह्न, मृगया, पर्वत, षड्श्रतु, वन, समुद्र, सभोग, वियोग, मुनि, स्वर्ग, नगर, यज्ञ, सग्राम, यात्रा, विवाह, मन्त्र, पुत्र, अभ्युदय आदि का यथासम्भव सागोपाग वर्णन होना चाहिए। इसका नामकरण, कवि के नाम या चरित्र के नाम अथवा चरित्र-नायक के नाम के आधार पर होना चाहिए। कही इनके अतिरिक्त भी नामकरण होता है जैसे भट्टि। सर्ग की वर्णनीय कथा के आधार पर सर्ग का नाम रखा जाता है। सन्धियों के अग्रे यहा यथासम्भव रखे जाने चाहिए। यदि एक या दो भिन्न वृत्त हो तो भी कोई हर्ज नहीं है। जल-क्रीडा, मधुपानादिक सागोपाग होने चाहिए। महाकाव्य के उदाहरण जैसे रघुवशादि।”

हिन्दी के आचार्यों मे सर्वप्रथम प० रामचन्द्र शुक्ल ऐसे आचार्य हैं जिन्होंने संस्कृत-आचार्यों के मतों को उपेक्षा की दृष्टि से देखते हुए महाकाव्य के लक्षणो का निर्धारण किया। जब शुक्ल जी महाकाव्य के लक्षण निर्धारित कर रहे थे, उस समय उनकी दृष्टि मे तुलसी का ‘रामचरित मानस’ था। उन्होंने महाकाव्य मे केवल चार तत्त्वो को महत्त्व प्रदान किया है—(१) इतिवृत्त, (२) वस्तु व्यापार वर्णन, (३) भावव्यजना और (४) सवाद। शुक्लजी के विचारानुसार महाकाव्य का इतिवृत्त व्यापक होने के साथ-साथ सुसंगठित भी होना चाहिए। उसमे ऐसी वस्तुओ और व्यापारो का वर्णन होना चाहिए जो हमारी भावनाओ को तरंगित कर सके। कवि की भाव व्यजना मे हृदय को आन्दोलित कर सकने की क्षमता होनी चाहिए। महाकाव्य के सवादो मे रोचकता नाटकीयता और औचित्य का गुण होना आवश्यक है। इन तत्त्वो के अतिरिक्त यद्यपि शुक्ल जी ने सदेश की महानता और शैली की प्रौढता का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया तथापि उनके द्वारा की गई महाकाव्य की विभिन्न समीक्षाओ से यह पता चल जाता है कि वे इन दोनो तत्त्वो को भी महाकाव्य का अंग स्वीकार करते हैं।

इसमे सन्देह नहीं कि शुक्ल जी की दृष्टि बड़ी पैनी थी, किन्तु फिर भी उनकी अपनी कुछ सीमाएँ थी, और यही कारण है कि उनकी इस कसौटी पर कामायनी जैसा महाकाव्य खरा नहीं उतरता है। डा० नगेन्द्र ने कामायनी को भी दृष्टिपथ में रखते हुए महाकाव्य के पाँच लक्षण प्रस्तुत किए हैं—(१) उदात्त कथानक, (२) उदात्त कार्य, (३) उदात्त भाव, (४) उदात्त चरित्र और (५) उदात्त शैली। आज महाकाव्य को कसने के लिए डॉ० नगेन्द्र द्वारा दिए गए इन लक्षणो का बहुत अधिक आदर है।

(ख) पाश्चात्य मत—पाश्चात्य आलोचको मे महाकाव्य के विषय मे पहला मत अरस्तू का मिलता है। उन्होंने लिखा है—“महाकाव्य ऐसे उदात्त व्यापार का काव्यमय अनुकरण है जो स्वतः गम्भीर एवं पूर्ण हो, वर्णनात्मक हो, सुन्दर शैली मे रचा गया हो, जिसमे आद्यन्त एक छन्द हो, जिसमे एक ही कार्य हो जो पूर्ण हो, जिस मे प्रारम्भ, मध्य और अन्त हो, जिसके आदि और अन्त एक दृष्टि मे समा सकें, जिस

के चरित्र भँस हो कथा संमाननीय हो और जीवन के किसी एक सार्वभौम सत्य का प्रतिपादन करती हो ।

धार्मिक योरोपीय आलोचकों ने भी अपने अपने अनुसार महाकाव्य का विवेचन प्रस्तुत किया है । इन आलोचकों ने बाबरा एबरहाम्बी केर डिक्सन आदि का नाम आबर के साथ निमा जा सकता है । सी एम बाबरा ने महाकाव्य की परिभाषा देते हुए कहा है— सर्वसम्मति से महाकाव्य वह कथात्मक काव्य है जिस का आकार बृहत् होता है जिसमें महत्वपूर्ण और गरिमामयुक्त घटनाओं का वर्णन होता है और जिसमें कुछ चरित्रों की किम्वदन्तीय जीवन कथा विवेचनकर प्रत्येक कामों जैसे—युद्ध आदि से मुक्त जीवन कथा होती है । उसके पढ़ने के बाद हम विवेक प्रकार का आनन्द प्राप्त होता है—क्योंकि उसकी घटनाएँ और पात्र हमारे भीतर मनुष्य की महानता और उन्नत चरित्रों के द्वारा बृहत् आत्मा उत्पन्न करते हैं ।

एबरहाम्बी ने महाकाव्य के उद्देश्य के साथ ही साथ उसके बाह्य रूप का भी विवेचन प्रस्तुत किया है । उनका मत है— बड़े आकार के कारण ही कोई काव्य महाकाव्य नहीं हो जाता । जब उसकी खेती महाकाव्य की खेती होती तभी उसे महाकाव्य माना जा सकता है, और वह खेती कवि की कल्पना विचारबारा तथा उसकी अभिव्यक्ति से बड़ी रहती है । उस 'खेती' के 'महाकाव्य' एक ऐसे लोक में पहुँचा होते हैं जहाँ कुछ भी महत्वहीन और प्रसारणमय नहीं होता । महाकाव्य के भीतर एक पुष्ट स्पष्ट और प्रतीकमय ऋषि होता है जो उसकी गति का आनन्द सम्मानन करता है ।

बास्तेमर ने ऐसे ही काव्य ग्रन्थों को महाकाव्य माना जिनमें किसी महान् घटना का वर्णन होता है ।

(म) दोनों मतों में समन्वय—वस्तुतः यदि इन प्राच्य एवं पारचात्य आचार्यों के मतों को मिलाकर महाकाव्य की एक निश्चित रूप रेखा तैयार की जाय तो वह रूप रेखा एक ऐसी रूप-रेखा होगी जिसके अन्तर्गत संसार के सभी महाकाव्यों को समाहित किया जा सकता है । डा. सम्भूतान सिंह ने इस कार्य को सम्पन्न करते हुए महाकाव्य के लक्षणों को इस प्रकार प्रस्तुत किया है—

आन्तरिक लक्षण

१ महाकाव्य में किसी महान् घटना का वर्णन होना चाहिए । उसके कथानक में नाटकीय अवस्थिति हो तो ठीक है न हो तो भी उसे रोमांचक कथा की तरह चित्रित नहीं होना चाहिए ।

२ उसमें कोई न कोई महान् उद्देश्य प्रकट होना चाहिए, चाहे वह उद्देश्य राष्ट्रीय हो या नैतिक भाविक हो या दार्शनिक मानवीय हो या मनोवैज्ञानिक ।

३ उसमें प्रभावान्वित होनी चाहिए, चाहे वह नाटकीय ढंग की प्रभावान्विति हो या रोमांचक कथा के ढंग की या नीतिकथा के ढंग की ।

बाह्य लक्षण—

१ कथात्मकता और छन्दोबद्धता ।

- २ सर्गवद्धता या खण्ड विभाजन और कथा का विस्तार ।
- ३ जीवन के विविध और समग्र रूप का चित्रण ।
- ४ नाटक, कथा और गीतिकाव्य के अनेक तत्त्वों के मम्मिश्रण से मघटित यथानक का निर्माण ।

५ शैली की गम्भीरता, उदात्तता और मनोहारिता ।

संस्कृत प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्य

यो तो रामायण और महाभारत से भी पूर्व संस्कृत में रचे गए कतिपय महाकाव्यों का उल्लेख मिलता है, किन्तु आज वे महाकाव्य उपलब्ध नहीं हैं। ऐसी स्थिति में रामायण और महाभारत को ही संस्कृत के आदि महाकाव्यों के रूप में प्रतिष्ठा मिलनी चाहिए। इन दोनों महाकाव्यों के उपरान्त संस्कृत में जिन महाकाव्यों की रचना हुई उनमें अश्वघोष का बुद्धचरित कालिदास के कुमार सम्भव और रघुवंश, भारवि का किराताजुनीय, माघ का शिशुपाल-वध और श्रीहर्ष का नैषधीयचरित मुख्य हैं। इन परवर्ती सभी महाकाव्यों की रचना उन लक्षणों को दृष्टिपथ में रखकर की गई है जिन्हें विभिन्न आचार्यों ने निर्धारित किया है।

प्राकृत के महाकाव्यों में विमलसूरि का पउम चरित (पद्मचरित) प्राचीनतम माना जाता है। इसके अतिरिक्त प्रवरसेन का सेतुबन्ध या रावण वधो (रावण-वध) प्राकृत का सर्वोत्कृष्ट शास्त्रीय महाकाव्य माना जाता है। इन दो महाकाव्यों के अतिरिक्त वाक्पतिराज का गउडवहो, कौतूहल की लीलावती तथा अन्य कवियों के सिरिचिह्नकव (श्री चिह्नकाव्य) उस्तागिरुद्ध (उषानिरुद्ध), कमवहो (कम-वध) आदि महाकाव्य भी उल्लेखनीय हैं।

अपभ्रंश-महाकाव्यों की परम्परा में स्वयम्भू के पउमचरित और रिट्ठरोमिचरित का प्रमुख स्थान है। स्वयम्भू के अतिरिक्त पुष्पदन्त, धनपाल, पद्मकीर्ति, हरिभद्र सूरि, नयनन्दि, कनकामर, वीर कवि, शुभकीर्ति, भट्टारक, यश कीर्ति आदि अनेकों कवियों ने अपभ्रंश में अनेकों महाकाव्यों की रचना की है।

विकास-क्रम की दृष्टि से हिन्दी के प्रमुख महाकाव्य

यह तो असन्दिग्ध है कि आदिकालीन हिन्दी-महाकाव्यों पर संस्कृत तथा प्राकृत के महाकाव्यों का प्रभूत प्रभाव है, किन्तु उसका वास्तविक विकास अपभ्रंश-महाकाव्य परम्परा से ही हुआ है। यहाँ पर विकास-क्रम की दृष्टि से हिन्दी के प्रमुख महाकाव्यों को लेकर उन पर संक्षेप में विचार किया जायेगा।

(क) पृथ्वीराज रासो—हिन्दी के आदिकाल में हमें जिन सर्वाधिक सुन्दर महाकाव्य की उपलब्धि होती है, वह पृथ्वीराजरासो ही है। इसमें महाकाव्योचित शोदात्म्य विद्यमान है। इस ग्रन्थ का यह दुर्भाग्य था कि अभी वह साहित्य-गगन में पूर्णतः उद्भासित भी नहीं हो पाया था कि कुछ इतिहासकारों की क्रूर दृष्टि इस पर पड़ गई, फलतः यह ऐतिहासिकता, प्रामाणिकता व स्वाभाविकता आदि ग्रहों की काली छाया से आवृत होकर आभा-शून्य हो गया। किन्तु यहाँ पर हमें इस ग्रन्थ की ऐतिहासिकता-अनैतिहासिकता, प्रामाणिकता-प्रामाणिकता, स्वाभाविकता-अस्वा-

भाविकता धारि के पक्ष में नहीं पड़ना है। आज इसका जो रूप उपलब्ध है उसी को लेकर हमें इसका विश्लेषण करना है।

पृथ्वीराजरासो के कई संस्करण मिलते हैं जिनमें आकार की दृष्टि से बहुत अधिक भेद है। इसका सबसे विशालकाय संस्करण ६२ सर्गों में विभक्त है। इस संस्करण की पृष्ठ संख्या लगभग ढाई हजार है। परम्परा के अनुसार इसका रचयिता जयदेवराई को माना जाता है जो पृथ्वीराज के दरबारी कवि और सामन्त थे। इतिहास के साथ इसमें कल्पना का प्रचुर प्रयोग हुआ है और इसी कल्पनाविषय के कारण ही लोग इसे अप्रामाणिक तथा जासी मानने लगे हैं। युग और समाज-जीवन के समग्र चित्रण की दृष्टि से इसे अपने युग का सर्वश्रेष्ठ कहा जा सकता है। उत्कृष्ट जीवन का सामन्ती जीवन सामाजिक आचार-व्यवहार धार्मिक विभिन्न विधान एवं उस युग के विभिन्न पर्व त्योहार और उत्सवों के उत्सवित दृश्य सभी रूप में चित्रित हैं। यह महाकाव्य उन शोधकर्ताओं के लिये गरम उपगोपी है जो मध्यकालीन संस्कृति के विषय में शोध करने के इच्छुक हैं।

रासो का प्रधान रस वीर है। रोड एवं भृंगार की भी इसमें सफल अभिव्यक्ति हुई है। यम तथा मध्य रस भी मिल जाते हैं। श्रेष्ठ गुण की दृष्टि के लिए प्रसंगों के द्वितीय शब्दों की प्राप्ति और वाक्य-विन्यास की विलसमता का प्रभाव लिया गया है। भृंगार के प्रसंग में प्रत्यक्ष कोमल सन्धावली का प्रभाव लिया गया है।

'स्वतन्त्रता की बलिबेदी पर ईशते-हृषते बलि हो जाने और वेद-यात्रि और अपने व्यक्तित्व के गौरव और प्रतिष्ठा के लिए प्रतिक्षण मरने मारने के लिए तैयार रहने का प्रसंग सर्वश्रेष्ठ है। इस महाकाव्य का महत् उद्देश्य है।

(क) पद्यावत—मस्तिष्काल में जो प्रमुख महाकाव्य रत्न हिन्दी को भेंट किये। ये महाकाव्य हैं—(१) जायसी का 'पद्यावत' और तुलसी का 'रामचरितमानस'। पद्यावत प्रेमाख्या-परम्परा का सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य स्वीकार किया जाता है। विद्वानों ने इसे रोमांचक महाकाव्यों की कोटि में रखा है। पद्यावत के इतिवृत्त को प्रबल ऐतिहासिक कहा जा सकता है। यद्यपि जायसी के प्रस्तुत महाकाव्य के लिये भारतीय प्रेमाख्या को चुना है किन्तु उसे कठिनों में निबद्ध करने के लिये उसमें पर्याप्त परिवर्तन ला दिया है। रत्नसेन द्वारा पद्यावती की प्राप्ति करने तक की कहानी प्रबलपूर्वक काव्यनिक और उत्तराख ऐतिहासिक है।

पद्यावत में जो बात नटकती है वह यह है कि इसके पात्रों में वैविध्य का प्रभाव है। वस्तुतः इस महाकाव्य के पात्रों में मनोवृत्तियों की बहुलता नहीं है। उनमें समीरता है। कदाचित् इसीलिए पात्रों में एककपता है। अहाँ तक विभिन्न भावों की अभिव्यक्ति का प्रयत्न है। इसमें जायसी ने एक महाकवि जैसी शक्त का परिचय दिया है। प्रेम और विरह की अभिव्यक्ति में उन्हें विशेष रूप में मजबूती मिली है।

पद्यावत का वर्णन-पद्य परम्परा ब्रह्म है। इसमें लोचन प्रेम के द्वारा पारमार्थिक प्रेम की व्यञ्जना की गयी है। गुणीन परिस्थितियों के चित्रण में जायसी

२ सर्गवद्धता या खण्ड विभाजन और कथा का विस्तार ।

३ जीवन के विविध और समग्र रूप का चित्रण ।

४ नाटक, कथा और गीतिकाव्य के अनेक तत्वों के सम्मिश्रण से सघटित कथानक का निर्माण ।

५ शैली की गम्भीरता, उदात्तता और मनोहारिता ।

संस्कृत प्राकृत और अपभ्रंश के महाकाव्य

यो तो रामायण और महाभारत से भी पूर्व संस्कृत में रचे गए कतिपय महाकाव्यों का उल्लेख मिलता है, किन्तु आज वे महाकाव्य उपलब्ध नहीं हैं। ऐसी स्थिति में रामायण और महाभारत को ही संस्कृत के आदि महाकाव्यों के रूप में प्रतिष्ठा मिलनी चाहिए। इन दोनों महाकाव्यों के उपरान्त संस्कृत में जिन महाकाव्यों की रचना हुई उनमें अश्वघोष का बुद्धचरित कालिदास के कुमार सम्भव और रघुवश, भारवि का किराताजुनीय, माघ का शिशुपाल-वध और श्रीहर्ष का नैषधीयचरित मुख्य हैं। इन परवर्ती सभी महाकाव्यों की रचना उन लक्षणों को दृष्टिपथ में रखकर की गई है जिन्हें विभिन्न आचार्यों ने निर्धारित किया है।

प्राकृत के महाकाव्यों में विमलसूरि का पञ्चम चरित (पद्मचरित) प्राचीनतम माना जाता है। इसके अतिरिक्त प्रवरसेन का सेतुबन्ध या रावण बहो (रावण-वध) प्राकृत का सर्वोत्कृष्ट शास्त्रीय महाकाव्य माना जाता है। इन दो महाकाव्यों के अतिरिक्त वाक्पतिराज का गउडबहो, कौतूहल की लीलावती तथा अन्य कवियों के सिरिचिह्नकव्य (श्री चिह्नकाव्य) उस्तागिरुद्ध (उपानिरुद्ध), कसबहो (कस-वध) आदि महाकाव्य भी उल्लेखनीय हैं।

अपभ्रंश-महाकाव्यों की परम्परा में स्वयम्भू के पञ्चमचरित और रिद्धरोभिचरित का प्रमुख स्थान है। स्वयम्भू के अतिरिक्त पुष्पदन्त, धनपाल, पद्मकीर्ति, हरिमद्र सूरि, नयनन्दि, कनकामर, वीर कवि, शुभकीर्ति, भट्टारक, यश कीर्ति आदि अनेकों कवियों ने अपभ्रंश में अनेकों महाकाव्यों की रचना की है।

विकास-क्रम की दृष्टि से हिन्दी के प्रमुख महाकाव्य

यह तो असन्दिग्ध है कि आदिकालीन हिन्दी-महाकाव्यों पर संस्कृत तथा प्राकृत के महाकाव्यों का प्रभूत प्रभाव है, किन्तु उसका वास्तविक विकास अपभ्रंश-महाकाव्य-परम्परा से ही हुआ है। यहाँ पर विकास-क्रम की दृष्टि से हिन्दी के प्रमुख महाकाव्यों को लेकर उन पर संक्षेप में विचार किया जायेगा।

(क) पृथ्वीराज रासो—हिन्दी के आदिकाल में हमें जिस सर्वाधिक सुन्दर महाकाव्य की उपलब्धि होती है, वह पृथ्वीराजरासो ही है। इसमें महाकाव्योचित श्रोतास्य विद्यमान है। इस ग्रन्थ का यह दुर्भाग्य था कि अभी वह साहित्य-गगन में पूर्णतः उद्भासित भी नहीं हो पाया था कि कुछ इतिहासकारों की क्रूर दृष्टि इस पर पड़ गई, फलतः यह ऐतिहासिकता, प्रामाणिकता व स्वाभाविकता आदि ग्रहों की काली छाया से आवृत होकर आभा-शून्य हो गया। किन्तु यहाँ पर हमें इस ग्रन्थ की ऐतिहासिकता-अनैतिहासिकता, प्रामाणिकता-अप्रामाणिकता, स्वाभाविकता-अस्वा-

विश्वास एवं कार्य-प्रकृति चित्रण मानसिक बहाएँ और भावनाएँ रूप-चित्रण रेश-कास और बातावरण आभोग प्रभोग परियोजनात्मक वर्णन आदि द्वारा कुल-जीवन साकार हो उठा है।

भाव-पक्ष की भाँति मानस का शैली-पक्ष भी नितान्त प्रौढ़ है। प्रतारक कही पर भी भार बमकर नहीं आये हैं। जहाँ-कहीं पर उनका प्रयोग हुआ है अत्यन्त स्वाभाविक हुआ है। उपमा उत्प्रेक्षा और रूपक तुलसी के प्रिय धनकार हैं। छन्दों में मुख्य रूप से बोहा चौपाई बासी पङ्क्ति को अपनाया गया है किन्तु साब ही सोरठा हरिगीतिका नाराच आदि छन्दों का भी सुन्दर समावेश है। भाषा परिनिष्ठित सरस है। संस्कृत की कोमलकान्त पद्यावली ने भाषा में बार बार सना दिये हैं।

(घ) रामचन्द्रिका—यद्यपि केसव की रामचन्द्रिका मर्वादा-मुह्योत्तम मयवान् राम के जीवन से सम्बद्ध महाकाव्य है तथापि कतिपय विद्वान् इसके महाकाव्यत्व को सन्देह की दृष्टि से देखते हैं। भले ही इन विद्वानों का दृष्टिकोण ठीक न हो तथापि इतना तो मानना ही पड़ेगा कि रामचन्द्रिका एक सच्चकोटि का महाकाव्य नहीं है। इसकी कथा ३२ सर्गों में विभक्त है। चमत्कार प्रदर्शन की ओर केसव का ध्यान रहा है वे इसमें कोमल भावों को भली प्रकार अभिव्यक्त नहीं कर सकते हैं। साब ही केसव बरबागी कवि थे और इस कारण उन्हें समाज का यच्छा ज्ञान न था। कदाचित् इसीलिए मानव-जीवन के विविध पक्षों का सम्पादन नहीं कर सके समस्त युग और समाज के सब कर्णों को सजीव रूप में प्रस्तुत न कर सके। रामचन्द्रिका में इतने अधिक प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया गया है कि यदि सते छन्दों का कोश मान लिया जाय तो अत्युक्ति न होगी। धनकार तो एक-एक छन्द में न जाने कितने कितने भर दिये हैं। किन्तु इतना सब कुछ होने पर भी रामचन्द्रिका को महाकाव्य के पद से संबंधित नहीं किया जा सकता। उसके लक्ष्य विषय समकी भाषा उसके संसार आदि सभी में एक अपूर्व भरिमा है।

(ङ) साकेत—साकेत बीसवीं सताब्दी का महाकाव्य है जिसमें मैथिलीधरन कुन्त ने राम-कथा का वर्णन किया है किन्तु एक विशिष्ट उद्देश्य को लेकर। साकेत से पूर्व के रामचरित-सम्बन्धी काव्यों में उमिला की उपेक्षा की जाती है जबकि उमिला ने अपने विवाह के तुरन्त बाद ही अपने पति अक्षय को राम-मीठा के माथ मेंकर बहुत बड़ा समिधान किया। प्रस्तुत महाकाव्य में कवि का मूल उद्देश्य उपेक्षित उमिला के चरित्र का प्रकाश रहा है। साब ही साकेतकार ने कैकेयी के चरित्र को भी ऊँचा छठाने का प्रयत्न किया है।

कुछ विद्वानों ने साकेत को महाकाव्य नहीं माना है किन्तु बात ऐसी नहीं है वह महाकाव्य है। यह बात दूसरी है कि यह भाषा सीनी की दृष्टि में अत्यन्त सरस है।

(च) बानायनी—हिन्दी-महाकाव्य के धन में कविधर अवधर प्रसाद की बानायनी एक विलक्षण उपलब्धि है। बानायनी आधुनिक हिन्दी-साहित्य का तेजा पक्ष महाकाव्य है जिसमें आधुनिक युग की प्रगतिशील और विद्रोषवादी का पूर्ण

ने विशेष अभिरुचि प्रदर्शित की है। समाज के विभिन्न रीति-रिवाजों और प्रथाओं का, लोक-विश्वास और लोक-विचारों का, विभिन्न पर्वों तथा उत्सवों का, दीवाली, होली, वसन्त आदि त्योहारों की सजीव भाँकी यहाँ विद्यमान है। साथ ही इस महाकाव्य में शैली की प्रौढ़ता और अलंकार-वैभव भी द्रष्टव्य है।

दर्शन के प्रसंग में पद्मावत के उद्देश्य का उल्लेख करते हुए एक भारतीय विद्वान् ने लिखा है—“जायसी का अध्यात्मवाद व्यावहारिक दृष्टि से उदार और प्रेम-प्रवण मानवतावाद है और उसी की प्रतिष्ठा करना अर्थात् मानव-मानव को एक ही उच्च मनोभूमि पर खड़ा करके धर्म, जाति आदि की कृत्रिम दीवारों को तोड़कर मानवमात्र को एक सूत्र में बाधना ही पद्मावत का महान् उद्देश्य है।”

(ग) रामचरितमानस—हिन्दी में रामचरितमानस की रचना एक अदृष्टपूर्व घटना है। आज विश्व-साहित्य में तुलसी की इस कृति को बहुत बड़ा स्थान प्राप्त है। भारतीयों, चाहे वे धनी हों अथवा निर्धन, उच्चकोटि के विद्वान् हों या कोरे निरक्षर भट्टाचार्य, का तो मानस हृदयहार ही बना हुआ है। भारत के जन-जन में इसका प्रचार देखकर एक पाश्चात्य विचारक ने तो इसे ‘हिन्दुओं का जातीय महाकाव्य’ ही कह दिया है। यद्यपि तुलसी ने इसकी रचना स्वान्त सुखाय की है किन्तु फिर भी इसमें लोकमगल की भावना कूट-कूट कर भरी हुई है।

रामचरितमानस की कथा का विकास श्रोताओं एवं वक्ताओं के सवादों के माध्यम से हुआ है।

पात्रों का जितना वैविध्यपूर्ण चित्रण रामचरितमानस में मिलता है, अन्यत्र दुर्लभ है। एक आधुनिकयुगीन आलोचक ने इस महाकाव्य के चरित्र-चित्रण पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—“रामचरितमानस के पात्रों में कुछ ऐसी विशिष्टता, स्वाभाविकता और भव्यता मिलती है जो अनायास ही पाठक की बुद्धि और कल्पना को केन्द्रित कर लेती है। दशरथ की तीनों रानियों और उसके चारों पुत्रों में से प्रत्येक के चरित्र में कुछ ऐसा स्पष्ट अन्तर है जिससे हम उन्हें एक-दूसरे से पृथक् कर सकते हैं। इसी प्रकार रावण, कुम्भकरण और विभीषण तीनों राक्षस—कुलोत्पन्न होते हुए भी वैयक्तिक विशिष्टता से सम्पन्न हैं। कहीं-कहीं पात्रों के चरित्र का विकास भी सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक आधार पर दिखाया गया है, जैसे पति-परायण कैकेयी का कुलघातिनी बन जाना। सुग्रीव जैसे सरल व्यक्ति का राज्य-प्राप्ति के अनन्तर भोग-विलास में लीन हो जाना या विभीषण का आतृ-द्रोह के लिए विवश होना।”

रामचरितमानस की सवाद-योजना अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि की है। इस महाकाव्य में कुछ सवाद तो ऐसे हैं, जिन्हें कभी विस्मृत ही नहीं किया जा सकता। ये सवाद हैं—परशुराम-लक्ष्मण-सवाद, मथुरा कैकेयी-सवाद, अगद-रावण-सवाद।

प्रस्तुत महाकाव्य में प्रसंगानुकूल सभी प्रमुख रसों की अभिव्यक्ति है, किन्तु प्रमुखता भक्ति और शान्त रसों को मिली है। तुलसी जैसे उच्चकोटि के भक्त से हम और भी आशा कर सकते हैं।

रामचरितमानस का उद्देश्य ‘राम-राज्य’ की स्थापना है। युग-जीवन की समग्रता की दृष्टि से इसमें सामाजिक सम्बन्ध, उत्सव आदि, धार्मिक, पौराणिक,

है जो न घटीत की ओर मुड़ती है और न उसकी ओर से मुह मोड़ती है। यह काव्य जो न घटीतोगुह्य है और न घटीत का अस्वीकार वर्तमान के भविष्य को उपहार के समान है। भारतीय लोकभूमि पर बिम्ब-मामय के अन्तर्बाह्य विकास की परिणतता इसमें चित्रित हुई है। पन्त जी के दृष्टों में लोकायतन ग्रामधरा के ध्वंस में जन मानवा के सन्धो में बँधी युगबीजन की मायबत कया है।

लोकायतन के अतिरिक्त धातुनिक युग में कुछ अन्य महाकाव्यों की भी रचना हुई है। इनमें त्रिमप्रवास कृष्णायन बैबाकन साकेत-सन्त सिद्धार्थ मुरजही कुलदेव हस्तीबाटी सिद्धान्त समर बड मान पाबंती भीरा सारक बन्ध रैय बंध राबन महाकाव्य बीहुर रामचरित चिन्तामणि प्रमुख हैं। इनमें से अवेद्याहृत अधिक प्रसिद्ध महाकाव्यों पर बिह्वम दृष्टिपात कर सेना घसमीचीन न होया।

त्रिमप्रवास की कथा कृष्ण और गोपियों के आख्याय पर आधारित है। इसके रचयिता प अदोम्पासिह उपाध्याय 'हरिधीप' हैं। इस महाकाव्य में प्राचीन प्रतीकिक छलियों का बुबानुकुम बौद्धिक बिसेषण प्रस्तुत किया गया है।

कृष्णायन में पं द्वारका प्रसाव मिश्र ने कृष्ण के समग्र जीवन को चित्रित करने का प्रयास किया है। इसमें युद्ध-नीति और युद्ध-कीशल का चित्रण अत्यन्त आकर्षक ढंग से किया गया है। ग्रन्थ में ऐतिहासिक भौगोलिक और पुरातत्त्व-सम्बन्धी निर्देश कवि की बहुमता के परिचायक हैं। इसकी रचना दोहा चौपाई में हुई है।

बिच प्रकार साकेत की रचना कर गुप्त जी ने उमिता के चरित्र को उल्लेख का प्रयास किया है ठीक उसी प्रकार डा बसदेवप्रसाव मिश्र ने साकेत-सन्त की रचना कर भरत और उनकी पत्नी माणवी के चरित्र को बहुत ऊँचा उठाया है। इस ग्रन्थ में भरत को अहिंसा और मत्प के सच्चे प्रतिपादक, सीस के समुद्र, दृढ संकल्पशील आत्ममत्तानि में दूरे कर्तव्य-परायण आदर्श व्यक्ति के रूप में चित्रित किया गया है। मिश्र जी ने कौक्यी की सतपथ आत्मा पुत्र प्रेम प्रायश्चित्त करने की विद्वत्ता धारि का भी सुन्दर उल्लेख चित्रण किया है। नरुण शृंगार और नीर रसों का पुट होले हुए भी प्रभावता भक्ति रस की ही है। भाषा सर्वत्र प्रसाद-गुन-मण्डित है।

कुक्षेत्र में बिनकर ने मुभिष्ठिर और भीष्म के माध्यम से यह सन्देश दिया है कि संसार में क्षान्ति की स्थापना तब तक नहीं हो सकती जब तक मनुष्य को सुखोपभोग की पर्याप्त सुविधाएँ न प्राप्त हों।

धातुनिक हिन्दी महाकाव्यों की प्रमुख विशेषताओं का उल्लेख करते हुए एक आलोचक ने लिखा है— 'कुल मिलाकर धातुनिक हिन्दी-महाकाव्यों में साहसीय लक्ष्यों का ध्यान तो रखा है पर उल्लास बल्लभ स्वीकार नहीं किया है। पत्र छन्दों का निश्चित निर्वाह ममताचरण धारि भी इनमें नहीं मिलते। कवियों ने चरणाधो को द्वैत-काल प्रमाण के प्रत्यक्ष परिवर्तित कर लिया है। मीमिक उद्भावनार्थों द्वारा बिभूतल पून सबद्ध क्रिये बने हैं पानो की धनिक मनोवैज्ञानिक बना लिया गया है। वे जीवन को व्यक्त करते हैं, इसकी व्याख्या नहीं करते। वे उत्पत्तीय द्वैत-काल के साध-साध

प्रतिनिधित्व हुआ है और जो अनेक दृष्टियों से हिन्दी के ही नहीं, अपने युग के पूर्ववर्ती समस्त भारतीय महाकाव्यों से भिन्न, एक निराले स्थान का अधिकारी है।" यह महाकाव्य बौद्धिकता और भीतिकता के अतिरेक से पीड़ित और विविध प्रकार के सघर्षों में टूटे हुए विश्व-मानव को चरम शान्ति का मार्ग बताती है।

कामायनी के कथानक की रूप-रेखाएँ सूक्ष्म, अस्पष्ट तथा अस्वाभाविक होते हुए भी उसमें मानव-जाति के समस्त इतिहास को समेटने का प्रयत्न किया गया है। यद्यपि प्रबन्ध-काव्य की भी इतिवृत्तात्मकता एवं रोचकता का इसमें अभाव है तथापि मानव-हृदय की सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाओं का जैसा मार्मिक, विस्तृत एवं गभीर चित्रण इसमें किया गया है वह इसके सारे अभावों की पूर्ति कर देता है। कथानक का आरम्भ शोक से करते हुए इसमें क्रमशः शृंगार, वीर, रोद्र, विस्मय एवं शान्त रसों का विधान किया गया है। नारी के व्यक्तित्व के सभी स्थूल और सूक्ष्म गुणों का समन्वित रूप प्रथम बार हमें इसमें मिलता है। उसकी केवल एक वृत्ति—लज्जा को लेकर पूरे सर्ग की रचना कर देना कामायनीकार की काव्य-प्रतिभा का प्रमाण है।

“काव्यत्व की दृष्टि से कामायनी जितनी प्रौढ़ है, जीवन-दर्शन और युग-संदेश की दृष्टि से वह उतनी ही महान है। इसमें मानव-जीवन की उन चिरन्तन समस्याओं का चित्रण किया गया है जो स्थूल भौतिक जगत् की घटनाओं से नहीं, अपितु, मस्तिष्क और हृदय की सूक्ष्म वृत्तियों द्वारा उपस्थित होती हैं। सघर्ष और युद्ध का कारण कोई जाति-विशेष, देश-विशेष या वाद-विशेष नहीं है, अपितु हमारी ही अपनी चित्तवृत्तियाँ हैं। सुख की लालसा में मानव भटकता हुआ किम प्रकार स्वार्थ-बुद्धि के माया-जाल में फँस जाता है जिससे उसका जीवन अनेक असंगतियों का केन्द्र बन जाता है। अस्तु, मानव-जीवन में सुख और शान्ति का मूल मन्त्र कामायनीकार के शब्दों में ‘ज्ञान, क्रिया और इच्छा’ में उचित समन्वय स्थापित करना है।”

(छ) उर्वशी — दिनकर-रचित उर्वशी पौराणिक महाकाव्य है। इसमें कवि ने अनेकों मौलिक उद्भावनाएँ की हैं। उर्वशीकार ने रूढ़ियों में बँधे काम-जीवन की वेदना और विडम्बना का उद्घाटन करते हुए बताया है कि पत्नीव्रत या पातिव्रत का आधार समाजनीति भले ही हो, प्रेम नहीं है। इसी कारण ये व्रत आज तक पूरी तरह नहीं पाले गये, बहुपत्नी-प्रथा तथा वेश्यावृत्ति सभी समाजों और सभी युगों में चलती रही। उर्वशी के लेखक का मत है कि व्यक्ति-प्रेम को उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित करके ही जीवन शान्तिपूर्ण हो सकेगा। इसके कारण समाज को श्रीशोनरी की वेदना और उर्वशी की विवशता सहनी होगी और पुरुषवा की तरह समाज त्याग करना होगा। “प्रेम के परम्परागत अर्थों के विरुद्ध, रूढ़ियों के विरुद्ध यह विद्रोह दिनकर की साहसिकता का सबल प्रमाण है।”

(ज) लोकायतन तथा अन्य — प० सुमित्रानन्दन पन्त के लोकायतन में उनकी “जीवन-भर की सचित भाव-राशि चैतन्यनिष्ठ चिन्ता और मानवी-मानस सम्पदा का चरण-चरण पर वितरण देखने में मिलेगा। ‘लोकायतन’ वर्तमान की वह गाथा

हिन्दी-गीतिकाव्य स्वरूप एवं विकास

१ स्वरूप—(क) कविता के दो प्रमुख भेद—भावात्मक व्यक्तित्व-प्रधान तथा विषय-प्रधान,
(ख) गीतिकाव्य की परिभाषा (ग) गीतिकाव्य की विशेषताएँ, (घ) गीतिकाव्य का वर्गीकरण ।

२ विकास—(क) विद्यापति—पूर्व गीति-परम्परा (ख) विद्यापति तथा मैथिली गीति-परम्परा
(ग) छुरदास (घ) तुलसीदास (ङ) सप्त-काव्य (च) मारवेन्दु-कुण (ज) द्विवेदी कुल (झ) कन्नौ-
जमी कुल (झ) प्रगतिवादी कुल (झ) प्रयोगवादी कुल (ड) अन्य गीतकार ।

३ व्युत्पत्ति ।

स्वरूप

(क) कविताओं के प्रमुख भेद—भावात्मक व्यक्तित्व-प्रधान तथा विषय-
प्रधान —पाश्चात्य समीक्षा-अथवा के आधुनिक आचार्यों ने कविता के दो प्रमुख भेद
किये हैं—(१) व्यक्तित्व-प्रधान अथवा विषयीगत कविता (Subjective Poetry)
और विषय-प्रधान अथवा विषयगत कविता (Objective Poetry) । हिन्दी में डा
इमामसुन्दर दास ने भी कविता के इसी वर्गीकरण को स्वीकार करते हुए इनके दो भेद
माने हैं—‘एक तो वह जिसमें कवि अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करके अपने अनुभवों
तथा भावनाओं से प्रेरित होया तथा अपने प्रतिपाद्य विषय को बूझ निकलता है और
दूसरा वह जिसमें वह अपनी अन्तरात्मा से बाहर जाकर सांसारिक दृश्यों और पद्यों में
पैठता है और जो कुछ बूझ निकलता है उसका वर्णन करता है । पहले विभाग को
‘भावात्मक व्यक्तित्व-प्रधान’ अथवा ‘आत्मनिर्भर’ कविता कह सकते हैं । दूसरे
विभाग को हम ‘विषय-प्रधान’ अथवा ‘वैयर्थ्य’ कविता कह सकते हैं ।

प्रथम विभाग की कविता में वैयर्थ्य आधुनिकता तथा भावनाओं की प्रधानता
होने के कारण भीता मरता का विषय स्वान रहता है और इसीलिए इसे गीति-काव्य
या प्रगीत काव्य कहा जाता है ।

(ख) गीति-काव्य की परिभाषा —हिन्दी में जिसे गीति-काव्य कहा जाता है
उसे अंग्रेजी में लिरिकल पोइट्री (Lyrical Poetry) नाम दिया गया है । अंग्रेजी में
लिरिकल पोइट्री उम कविता को कहते हैं जो लाइर (Lyra) नामक वाद्ययंत्र विशेष
के साथ गायी जाती है । इत्यादिगोविन्द्या विद्वानिका प्रस्तुत कवन का प्रमाण है—

वर्तमान की समस्याओं को मुखरित करते हैं। उनका नमाधान प्रस्तुत करते हैं, नवीन सन्देश देते हैं। उनकी शैली पर गीति-काव्य का स्पष्ट प्रभाव पड़ा है। अभिव्यजना की नवीन पद्धतियों का भी उन्होंने समाहार किया है।”

उपसंहार

महाकाव्यों के सर्जन के लिए विराट् प्रतिभा की आवश्यकता होती है, और ऐसी प्रतिभाएँ कभी-कभी ही जन्म लेती हैं। यही कारण है कि विश्व-साहित्य में अनेकों महाकाव्यों की रचना होने पर भी जीवित वे ही बचे हैं जो विराट् प्रतिभा की उपज हैं। समस्त विश्व-वाङ्मय को छान डालने पर भी युग युग तक स्मरण किये जाने योग्य महाकाव्य केवल उतने ही निकलेंगे जितने उँगलियों पर गिने जा सकें। प्रस्तुत निबन्ध में यद्यपि कई महाकाव्यों का विवेचन किया गया है तथापि केवल दो ही महाकाव्य ऐसे हैं जो युग-युग तक अमर रहेंगे। ये महाकाव्य हैं—रामचरित मानस और कामायनी।

(घ) नीति-काव्य की विशेषताएँ—उपयुक्त परिभाषाओं तथा विभिन्न नीति-काव्यों के अध्ययन के उपरान्त नीतिकार्य की विशेषताओं का सम्मेलन करते हुए कहा जा सकता है कि उसका सम्बन्ध मस्तिष्क से न होकर हृदय से होता है, और इसी लिए उसका अस्तरण अथवा वस्तु-तत्त्व हृदय के अनुकूल ही बहुत कोमल सरस और भावनापूर्ण होना चाहिये। साथ ही भाषा की सरलता मधुरता और व्यवस्था भी आवश्यक है। प्रकरण की संक्षिप्तता नीतिकार्य की बहुत बड़ी विशेषता है सुन्दरता मनोहरता और प्रभावोत्पादकता आदि गुण भी प्रकरण के लिए अपरिहार्य हैं। कल्पना की गूढता और उन्मुखता नीति-काव्य का वांछनीय तत्त्व है। तीव्र आभाभिन्न्यक्ति से नीतिकार्य में सम्प्रेषणीयता का गुण आता है इसीलिए नीति के माध्यम से भावों को अभिव्यक्ति जब तक नहीं देनी चाहिये जब तक अनुभूति अभिव्यक्ति के लिए विलोपन न कर दे। नीति-काव्यों में भावों की स्पष्टता और सबलता भी होनी चाहिए। सुकुमारता नीति का प्रधान गुण है और इस गुण के आधान के लिए नीति में समीप का प्राधान्य और कोमल रसों की अभिव्यक्ति आवश्यक है।

नीति-काव्य के जिन विभिन्न तत्वों को स्वीकार किया जाता है वे इस प्रकार हैं (१) भावनाओं का चित्रण या भावात्मकता (२) वैयक्तिकता अर्थात् निजी अनुभूतियों का प्रकाशन (३) संगीतात्मकता या गद्य का प्रवाह (४) शैली की कोमलता व मधुरता (५) संक्षिप्तता और मुक्तक शैली। एक उत्कृष्ट कोटि की नीति में इन सभी तत्वों का समावेश होना अत्यावश्यक है।

(घ) नीतिकार्य का वर्गीकरण—यों तो सुलत काव्य के दो ही वर्ग बताये जाते चाहिए—(१) लोक-नीति और (२) साहित्यिक नीति। किन्तु पाश्चात्य आलोचकों ने नीति काव्य के सैन्टि शोक एलिजी साव इपिसिल ईडिल आदि कई वर्गों में विभक्त किया है। इन्हीं विभागों का अनुसरण करते हुए हिन्दी के आलोचकों ने भी उसके अनेकानेक कर दिये हैं। कुछ आलोचकों ने तो इन श्रेणियों की संख्या बारह तक पहुँचा दी है। उनका कहना है कि नीति के अनुसार नीतिकार्य को निम्नलिखित बारह वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

१ प्रेम नीति २ व्यंग्य नीति ३ नार्मिक नीति ४ शोक नीति ५ मुद्र नीति ६ वीर नीति ७ नृत्य नीति ८ सामाजिक नीति ९ उपासनात्मक नीति १० नीति नाट्य ११ सम्बोधन नीति और १२ सैन्टि—अनुबंधपदी नीति।

किन्तु इस वर्गीकरण को आत्यन्तिक नहीं माना जा सकता क्योंकि मानव अनुभूतियाँ अनन्त हैं और इन्हें इन प्रकार के वर्गीकरण के कठघरे में लड़ना नहीं दिया जा सकता। वास्तव में नीति काव्य एक नया है और कला का प्रभाव दुकड़े-दुकड़े करके नहीं अपितु समग्र रूप में पड़ता है। ऐसी स्थिति में नीति-काव्य जैसी सूक्ष्म कला के विभिन्न भेद करना उचित नहीं जान पड़ता।

उद्भव एवं विकास

मानव प्रकृति समीप प्रिय प्राणी है। अपनी आरम्भिक स्थिति में भी वह विषम के क्षणों में अनुमाना रहा होगा। उसके इसी अनुमाने से नीतियों का जन्म

“Lyrical Poetry, a general term for all poetry which is, or can be supposed to be, susceptible of being sung to the accompaniment of a musical instrument”

गीति-काव्य की प्रस्तुत परिभाषा से एक बात साफ हो जाती है और वह यह कि अंग्रेजी की उक्त कविता में गेयात्मकता की प्रधानता रहती है। हिन्दी में तो गेयात्मकता गीति-काव्य का प्रमुख तत्त्व है ही।

इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका में दी गई परिभाषा के अतिरिक्त जिन पाश्चात्य विद्वानों ने गीतिकाव्य के लक्षण देकर उसे स्पष्ट करने का प्रयास किया है, उनमें जो-फ्राँय, हीगल, अर्नेस्ट राइस, जान ड्रिक वाटर, गमर तथा हडसन के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। जोफ्राँय ने गीति-काव्य और काव्य को समानार्थवाची स्वीकार किया है। स्पष्ट है कि जोफ्राँय की परिभाषा गीति-काव्य पर कोई प्रकाश नहीं डालती। हीगल के मतानुसार—“गीति-काव्य में किसी ऐसे व्यापक कार्य का चित्रण नहीं होता जिससे बाह्य ससार के विभिन्न रूपों एवं ऐश्वर्य का उद्घाटन हो, उसमें तो कवि की निजी आत्मा के ही किसी एक रूप-विशेष के प्रतिविम्ब का निदर्शन होता है। उसका एक मात्र उद्देश्य शुद्ध कलात्मक शैली में आन्तरिक जीवन की विभिन्न अवस्थाओं, उसकी आशाओं, उसके आल्हाद की तरंगों और उसकी वेदना की चीत्कारों का उद्घाटन करना ही है।” अर्नेस्ट राइस ने गीतिकाव्य में भावों के प्राधान्य पर बल देते हुए कहा—“गीतिकाव्य एक ऐसी संगीतमय अभिव्यक्ति है जिसके शब्दों पर भावों का पूर्ण आधिपत्य होता है, किन्तु जिसकी प्रभावशालिनी लय में सर्वत्र उन्मुक्तता रहती है।” इसी प्रकार जॉन ड्रिक वाटर ने भी लिखा है—“गीतिकाव्य एक ऐसी अभिव्यजना है जो विशुद्ध काव्यात्मक (भावात्मक) प्रेरणा से व्यक्त होती है तथा जिसमें किसी अन्य प्रेरणा के महयोग की अपेक्षा नहीं रहती। गमर महोदय ने जो परिभाषा दी है, उससे गीति-काव्य के स्वरूप पर अच्छा प्रकाश पड़ता है वे लिखते हैं—“गीति-काव्य वह अन्तर्वृत्तिनिरूपिणी कविता है जो वैयक्तिक अनुभूतियों से पोषित होती है, जिसका सम्बन्ध घटनाओं में नहीं अपितु भावनाओं में होता है तथा जो किसी समाज की परिष्कृत अवस्था में निमित्त होती है।” हडसन ने गीतिकाव्य के स्वरूप को और अधिक स्पष्ट किया और लिखा—“वैयक्तिकता को छाप गीति-काव्य की सबसे बड़ी कसौटी है किन्तु वह व्यक्ति वैचित्र्य में सीमित न रहकर व्यापक मानवीय भावनाओं पर आधारित होती है जिससे प्रत्येक पाठक उसमें अभिव्यक्त भावनाओं एवं अनुभूतियों से तादात्म्य स्थापित कर सके।

हिन्दी की प्रसिद्ध कवियित्री महादेवी वर्मा का कथन है—“सुख-दुख की भावावेशमयी अवस्था, विशेषकर गिने-चुने शब्दों में स्वर-साधना के उपयुक्त चित्रण करना ही गीति है।” गीति-काव्य के विषय में हिन्दी के अन्य आलोचक का विचार है—“गीति-काव्य एक लघु आकार एवं मुक्तक शैली में रचित रचना होती है जिसमें कवि निजी अनुभूतियों या किसी एक भाव-दशा का प्रकाशन संगीत या लयपूर्ण कोमल शब्दावली में करता है। यह अन्तिम परिभाषा गीति-काव्य की परिनिष्ठित परिभाषा स्वीकार की जा सकती है, क्योंकि इसमें उन सभी तत्त्वों का समाहार हो जाता है जिनकी गीति-काव्य के लिए अपेक्षा होती है।

मीमांसाशास्त्र के वक्ष्य स्कन्ध में गोपियों की जिस विरह-वेदना का वर्णन है, वह अत्यन्त ही उष्ण कोटि की गीति सीमा में अभिव्यक्ति हुई है। दशमस्तोत्र चरित में क्षेमेन्द्र ने कृष्णवतार के प्रसंग में जिस गीति का प्रयोग किया है उसमें भी गीति काव्य के सगम्य सभी गुण पाये जाते हैं।

‘हरि-स्मरण के साथ विनाश-कला का समन्वय करने वाले क्षेमेन्द्र ने भी गीति-शैली में क्षेमेन्द्र की परम्परा को आगे बढ़ाया। गीत-गोविन्द की रचना मल्लिनाथ से प्रेरित होकर मही बरम् राधा-कृष्ण की काम केसि से प्रेरणा प्राप्त कर की गई है। गीत-गोविन्द अत्यन्त लोकप्रिय रहा है। इसकी इस लोकप्रियता का कारण कोमल एवं कर्षप्रिय शब्दावली तथा संगीतात्मकता की योजना है।

(क) विद्यापति तथा मैथिली गीति-परम्परा—विद्यापति को अमिनब बर बेन की उपाधि से विभूषित किया जाता है। इसका मूल कारण यह है कि विद्यापति ने क्षेमेन्द्र द्वारा बनाई गई गीति-परम्परा को बड़े ही सुन्दर ढंग से आगे बढ़ाया है। विद्यापति ने अपने पदों की रचना लोक भाषा (मैथिली या हिन्दी) में की है। उनके द्वारा संस्कृत को छोड़ लोकभाषा में रचना किये जान का कारण है और उस कारण को विद्यापति ने अपने ही शब्दों में दिया है—‘बैसल बयना सब जन मिदुल। विद्यापति की यह बहुत बड़ी विशेषता है कि वे पूरी गीति में किसी एक परिस्थिति को ले कर सबसे सम्बन्धित भावनाओं का विषय इस प्रकार करते हैं कि वह विभूषण शब्द-बेन का रूप धारण कर लेता है। विद्यापति सभी के शब्दों में जानते हैं। बड़ी कारण है कि उन्होंने अपने पदों में कोमलता और मधुरता का अच्छा समावेश किया है। उनकी पदावली में मात्र सभी एवं भाषा का अनुसृत समन्वय देखते ही बनता है—

लम्बक लम्बक कलम्बक तरतर बिरे बिरे भुरभि बजाव।

समय सकेत-निकेतन बहसल बैरि बैरि दोस पठाव ॥

मैथिली गीतों की परम्परा में ही लम्बकना दशावधान ठाकुर, गीष्म कवि सोचन गोविन्ददास भूपतीन्द्र बुद्धिनाथ रमापति आदि गीताकारों के नाम भी उल्लेख्य हैं। इन्होंने विद्यापति का अनुसरण कर अत्यन्त सरल गीतों की रचना की है।

(ग) सूरदास—सूर दूबय की अमृत माधुरी लेकर काव्य क्षेत्र में अमरत्व हुए। सूरदास को अष्टछाप के कवियों में शीर्षस्थ स्थान प्राप्त है। उनके पदों में गीति काव्य के सभी तत्त्वों का अत्यन्त सुन्दर निर्वाह हुआ है। यों तो इन तत्त्वों का सुन्दर सम्मिश्रण कतिपय अन्य कवियों के गीतों में भी मिल जायेगा किन्तु सूर के पदों में तो कुछ ऐसी विलक्षणता है या अत्यन्त गहरी नहीं पायी। उनके पदों की यह विशेषता बुद्धि का गुण है जिसे शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्ति ही ही नहीं या टाटती। उनके पदों में भावनाओं का एक ऐसा प्रत्यक्ष यात प्रवाहित हो रहा है जिसके धारि अन्त का कोई पार नहीं उनके उद्गारों में अनुभूति की ऐसी स्वच्छता विद्यमान है कि उनमें निजी और वस्तुगत का भेद करना सम्भव ही नहीं उनके स्वरों में ऐसी मधुर लहरियों का गुञ्जार हो रहा है कि वहाँ गीत-श्रावण के नियमों को ध्यान रखना बच

हुआ होगा। प्रारम्भ में ये गीत लोक में प्रचलित रहे होंगे और आगे चलकर कहीं बहुत बाद में उन्हें साहित्यिक रूप प्राप्त हुआ होगा।

(क) विद्यापति पूर्व गीति-परम्परा—अधिकांश भारतीय विद्वान् हिन्दी साहित्य की लगभग सभी विधाओं का स्रोत ऋग्वेद में खोज निकालते हैं, परिणामतः उन्होंने हिन्दी-गीति-काव्य का आरम्भ भी ऋग्वेद से ही माना है, और अपनी मान्यता के प्रमाण स्वरूप वे उषस् आदि सूक्तों की सौन्दर्य-भावना का हवाला देते हैं। उनका सर्वाधिक प्रबल तर्क यह है कि गीति-काव्य में संगीतात्मकता की प्रधानता होती है और ऋग्वेद की ऋचाओं का भी सस्वर पाठ किया जाता था। वस्तुतः यदि लय को ही गीति-काव्य का एकमात्र तत्त्व स्वीकार कर लिया जाय तो लगभग सभी प्रकार की कविता को इसके अन्तर्गत समाहित करना पड़ेगा, जो कभी हो नहीं सकता—सभी कविता गीति-काव्य की सजा की अधिकारिणी नहीं बन सकती। वस्तुतः यदि निष्पक्ष भाव से देखा जाय तो भारतीय साहित्य में गीति-काव्य का सर्वप्रथम उदाहरण कालिदास के मालविकाग्निमित्रम् में द्वितीय अंक के चतुर्थ श्लोक में मिलता है। यह श्लोक प्रस्तुत नाटक की नायिका मालविका द्वारा नृत्य-गान की प्रतियोगिता में गाया गया है। श्लोक मूलतः प्राकृत में है, जो इस प्रकार है—

“दुर्लभो पित्रो मे तस्मि भव हिम्रश्च निरास ।
अमहो अपगोश्च मे परिष्फुरह किं वि वामश्च ॥
एतो सो चिरद्विद्वो कहं उण उवणइदव्वो ।
णाह म पराहीण तुइ परिगण अ सतिण्हम् ॥”

इसका संस्कृत रूपान्तर इस प्रकार है—

“दुर्लभ प्रियो मे तस्मिन्भव हृदय निराश—
महो अपगो मे परिष्फुरित किमपि वाम ।
एष स चिरदृष्ट कथ पुन रूपनेतव्यो,
नाथ मां पराधीना त्वयि परिगणय सतृष्णाम् ॥”

अर्थात्, ‘हे हृदय। प्रिय का मिलन दुर्लभ है, अतः उसकी आशा छोड़ दो। मेरी बाईं आँख फड़क रही है। जिसे पहले देखा था, क्या उसे फिर देख पाऊँगी? हे नाथ। मुझ पराधीन को तुम अपने प्रेम के वशीभूत समझना।’ गीति-काव्य के लगभग सभी तत्त्व—भावात्मकता, वैयक्तिकता, संगीतात्मकता, सक्षिप्तता, भाषा की कोमलता और मुक्तक शैली—प्रस्तुत श्लोक में मिलते हैं। अतः इसी को भारतीय वाङ्मय में साहित्यिक गीति का आदि स्रोत मान लेना चाहिए।

गीति-काव्य अपनी आरम्भिक स्थिति में जन साधारण में प्रचलित था, अतः अपने को पण्डितमन्य साहित्यकारों द्वारा उसकी उपेक्षा स्वाभाविक ही थी। सर्वप्रथम इसे साहित्यिक रूप प्रदान किये जाने का श्रेय अपभ्रंश के सिद्ध कवियों को है। चर्यापदों के नाम से प्रख्यात सिद्ध कवियों की गीतियों में भावानुभूति की तीव्रता, संगीतात्मकता, वैयक्तिकता, भाषा का माधुर्य, मुक्तक-शैली एवं सक्षिप्तता, सभी गीतिकाव्योचित गुण विद्यमान हैं। साधिकाओं (मुद्राओं) के प्रति किया गया प्रणय-निवेदन इन सिद्ध कवियों का हार्दिक उद्गार है।

आम न भावै नीव न आनै पिह बिन बरै न नीर रे ।
ज्यू कामो को कामिनि प्यारी ज्यू प्यासे को नीर रे ॥

रीतिकाल में गीति-परम्परा प्रायः अचञ्चल दिखाई देती है ।

हिन्दी की मध्यकालीन गीति-कविता का सूक्ष्मोक्तन करते हुए एक घासोचक ने लिखा है— 'मध्यकालीन गीति-कविता का सबसे बड़ा वाम हिन्दी-साहित्य को यह मिला कि व्यक्ति के अपने हास रोदन के माध्यम से समूहक दुःख-सुख को बानी का रूप मिला । इन दिनों जब सोक-सन्देश प्रकट गीतों की बाढ़-धी धा गयी थी सोक-जीवन की समीक्षिका के शास्त्रीय पुनरुत्थान के प्रयत्न भी चम रहे थे । प्रायः प्रीत भाषा को साहित्यिक सुषमा का भूगार दिया जा रहा था । काव्य के क्षेत्र में स्वर और बानी को समान अधिकार मिला रहा था । रीतिकासीन भावकारिक मोह से पीत-सौन्दर्य को बचका अवश्य लगा किन्तु उसकी प्रतिक्रियास्वरूप भारतेन्दु युग के गीतों ने सर्वथा नवीन और ऐश्वर्यमय युग की सूचना दी । शास्त्रीय संकीर्ण के निम्नलिखित बन्धनों से जो बानी बंध थी भारतेन्दु की साधना से उसे मुक्ति मिली ।

(क) भारतेन्दु-युग—भारतेन्दु-युग के गीतों में तुलसी और मूर बासी गीति भाषा का प्रत्यावर्तन हुआ । इस युग में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र सत्यनारायण भारि ने पद-पौसी में राधा-कृष्ण की प्रेमानुभूति में सुन्दर गीत रचे । बियोगीहरि के पीत भी इसी प्रकार के हैं । मार्मिकता बियासी भी के गीतों का प्रमुख वैशिष्ट्य है ।

(ख) द्विवेदी-युग—द्विवेदी युग की कविता प्रायः विषय प्रधान है । इसीलिए उसमें गीति-सत्त्वों का समावेश नहीं के बराबर हुआ है । इस युग के गीतिकारों में केवल चार के नाम लिये जा सकते हैं और वे हैं बीधर पाठक मैथिलीछरण कुल ठाकुर गोपालचरणसिंह तथा शिवाधार पाण्डेय । यद्यपि कुल जी ने किसी स्वतन्त्र गीति-काव्य की रचना नहीं की है तथापि साकेत और यशोधरा में यम-रत्न बिहारे पीत हिन्दी-साहित्य की प्रमुख निधि है । बीधर पाठक गोपालचरणसिंह जी तथा पाण्डेय जी के पीत बहुवचन से ओत प्रीत हैं ।

(ग) छायावादी युग—गीत-काव्य की दृष्टि से छायावाद का विषय महत्व है । इस युग ने प्रसाद निराशा पन्त और महादेवी जैसे उच्च गीतकारों को जन्म दिया है । इन कवियों की कुछ प्रमुख विशेषताएँ हैं । सर्वप्रथम तो यह कि इन्होंने निजी प्रेमानुभूति को लेकर गीतों का प्रणयन किया है । दूसरे इनकी प्रेमा के तोंत पादचार्य रोमानी बलि तथा रबीन्द्र जैसे उच्च कोटि के गीतकारों से । तीसरे इन्होंने गीतों में एक नया उल्लास और नवी स्फूर्ति का भर दिया है । प्रसाद ने सहर और 'मरवा' के गीतों में अतिरिक्त अपने भावों में जिन गीतों की योजना की है न प्रसीत मपुरिमा और भाव-रावणना न लिए विशेष प्रसिद्ध हैं । निराशा के गीतों की मुख्य विशेषता सादृशिक अभिव्यक्ति है । पन्त में प्रगीतारणक सामर्थ्य अद्भुत है । 'यमरा' में रबीन्द्र कुल न जिन प्रकार गीति-काव्य में मयीन के लिये प्रयोग किये उनी प्रकार बहु वार्द श्रुति न पन्त और निराशा न किया । महादेवी ने अपने गीतों की रचना का आधार मोर प्रचलित गीतों की तुलना बनाया है । उनके गीत महज मति-नीतता धारण विभूति भाव-विरागता और तपीत भी दृष्टि से सर्वोत्कृष्ट हैं । अधिष्ठान

की बात नहीं और उनमें भाषा का ऐसा लालित्य व शब्दों का ऐसा माधुर्य धुला हुआ है कि उसके आस्वादन में मग्न होकर कटुता एवं तिक्तता के स्वाद को भूल जायें तो कोई आश्चर्य नहीं। बालकृष्ण की उक्तियों में जैसी स्वाभाविकता, विरह-विधुरा राधा के शब्दों में जैसा दैन्य एवं श्याम के दरस की प्यासी गोपियों के उपालम्भों में जैसा व्यग्न है वह किसी भी सहृदय के मन को मोहित कर सकता है।” विरह से विदग्ध गोपियों की उक्तियों में सूर ने हार्दिक सहयोग प्रदान किया है। एक उदाहरण द्रष्टव्य है—

“निसि दिन बरसत नैन हमारे ।

सदा रहति पावस ऋतु हम पै, जब तें स्याम सिधारे ॥

दृग अजन न रहत निसि-बासर, कर-कपोल भए कारे ।

कचुकि पट सूखत नहि कवहीं उर विच बहत पनारे ॥”

सूर के विषय में लोग यह कह सकते हैं कि उन्होंने जो कुछ कहा है वह तो सब कुछ गोपियों द्वारा कहा गया है, सूर की वैयक्तिकता उसमें कहाँ है जबकि वैयक्तिकता गीति-काव्य का मुख्य तत्त्व है? उत्तर बड़ा सीधा है और वह यह कि गोपियाँ जो कुछ भी कह रही हैं, वह सूर के हृदय की ही पुकार है, स्वयं वे ही अपने प्राण-प्यारे से मिलने को बेचैन हैं। गोपवालाओं की अनुभूतियाँ सूर की अपनी ही अनुभूतियाँ हैं।

(घ) तुलसीदास—इसमें सन्देह नहीं कि तुलसी एक भावुक भक्त-कवि हैं, किन्तु उन्हें अपनी भावुकता से अधिक सामाजिकता का ध्यान रहा है। यही कारण है कि उनकी रचनाओं में वैयक्तिक रागात्मक अनुभूति की अपेक्षा सामूहिक चेतना का चित्रण अधिक हुआ है। किन्तु फिर भी ‘विनयपत्रिका’ उनके भक्त हृदय का सहज उच्छलन है। इसके पदों में तन्मयता का गुण कूट कूट कर भरा गया है। आत्म-समर्पण की भावना निम्नांकित पक्तियों से बढ़कर और कहाँ मिल सकती है—

‘जाऊँ कहाँ तजि चरण तिहारे ।

काकी नाम पतितपावन जग, केहि अति दीन पियारे ॥”

(ङ) सन्त-काव्य—हिन्दी-सन्त-कवियों को जो गीति-परम्परा प्राप्त हुई है, वह सिद्धों की है जो नाथ-पथी योगियों एवं महाराष्ट्रीय सन्तों में होती हुई उनको उत्तराधिकार में मिली है। यही कारण है कि अशिक्षा, साम्प्रदायिक दृष्टिकोण, विचारों की तीव्रता, भावों की अस्पष्टता, शैली की जटिलता एवं भाषा की अशुद्धता, ये सभी बातें सन्त-काव्य में अपभ्रंश के सिद्ध-साहित्य से आयी हैं। यद्यपि अधिकांश सन्त-कवि खण्डन-मण्डन, उपदेशों के प्रचार एवं योगमार्गों की चर्चा में लगे रहे तथापि जहाँ पर इन्होंने इन बातों को छोड़कर स्वानुभूति को अभिव्यक्ति प्रदान की है, वहाँ इनके पदों में सम्प्रेषणीयता, भावात्मकता एवं मधुरता आ गयी है। उदाहरणार्थ कबीर की यह दुःखवादी वैयक्तिक भावना दर्शनीय है—

‘बालम आव हमारे गेह रे ।

तुम बिन दुखिया-देह रे ॥

व्यापों को बिसता हूँ यत्न नूतन बालक अनुसारे हूँ ।
 माँ की हड्डी से बिपक ठिठुर जाड़ों की रात बिताते हूँ ।
 मुबती के लज्जा-बलन बेश बेश व्याज चुकाये जाते हूँ ।
 मासिक जब तैल फुसियों पर पाणी सा प्रथम बहाते हूँ ।
 पापी महलों का अन्धकार देता तब सुनको आमानम् ।

प्रतिवादी गीतिकारों ने दिनकर के प्रतिरिक्त नवीन नरेन्द्र शर्मा द्विवेक
 सिंह मुमन आदि मुख्य हैं । नरेन्द्र शर्मा के गीतों में धनुमति की सुन्दर प्रशिक्षण
 हुई है ।

(आ) प्रयोगवादी युग—प्रयोगवाद के कवियों ने नीति-परम्परा में एक
 एक बिस्फुरन नवीन मोड़ ला दिया है । इन कवियों के गीतों में आत्मात्मकता का
 स्थान बौद्धिकता में से लिया है । काव्य रचना में समय से कवि इस बात की चिन्ता
 नहीं करते कि वे जिस कविता को लिख रहे हैं वह पाठकों की भी समझ में आये
 प्रयत्न नहीं । संगीत और भावपूर्ण को ही लिखाव्यक्ति ही से बैठे हैं । केवल कुछ
 कवि ऐसे हैं जिन्होंने धार के पुनर्पुनर् बातावरण में भी सच से सच हुए भावुक मन की
 धनुमति को बड़ी ईमानदारी के साथ प्रशिक्षण प्रदान की है । प्रशिक्षण में इन
 कविताओं का उद्देश्य आत्म के संघर्षपूर्ण जीवन का चित्रण है—मानविक जीवन की
स्वस्वता, ताईस्व्य जीवन की कठिनाइयाँ, नगर-जीवन की कठिनाइयाँ तथा बड़ा
कोसाहम निष्ठाहीनता, सम्प्रदायता वर्तमान युवक की विवशता आदि को चित्रित
 करना ही प्रयोगवादी कवियों का मुख्य ध्येय रहा है । प्रयोगवाद के प्रथम बीतकारों में
 निरिञ्जकुमार भाबुर बर्नबीर भारती नवाभीप्रसाद मिश्र आदि का नाम आकर
 पूर्वक लिया जा सकता है । अन्तर्गत की वे बहुत-से गीत प्रत्यक्ष सुन्दर हैं किन्तु उन
 पर कुछता का परा पड़ा हुआ है । जब उन पर ही वह परा किसी प्रकार हट जाता
 है तो वे प्रतीक आत्म के जलक बन जाते हैं ।

(इ) अन्य गीतकार—अन्य गीतकारों में बच्चन की प्रत्यक्ष प्रशिक्षण है ।
 उन्होंने मधुशाला की रचना कर नीति-क्षेत्र में एक नये पाद का प्रवर्तन किया जिस
 हालावार की सजा से अभिहित किया जाता है किन्तु वह हालावार उन्हीं तक सीमित
 रहा भाये न बड़ सजा । मधुशाला के गीतों में एक विशेष प्रकार की सुमारी है ।
 धार के चलकर स्वयं बच्चन की ने ही इस मार्ग को छोड़ दिया और प्रत्यक्ष स्वतंत्र गीतों
 की रचना की ।

व्याप-गीतकारों में नोशाप्रसाद व्यास और बिंदु बलारती मुख्य हैं । इन्होंने
 धार्मिक जीवनपरस्ती पश्चिम के धार्मिककरण राजनीति में प्रतिदिन हिलताई देने
 वाली धावनी केवारी धारि को लक्ष्य कर व्याप-गीत लिखे हैं । इन गीतों का उद्देश्य
 समाज में सुधार की जागृता को जागृत करने के साथ ही साथ मनोरंजन भी है ।

दोष प्रथम पर नीति रचना करने वालों में सोहनलाल द्विवेदी आनन्दलाल
 चतुर्वेदी बालकृष्ण शर्मा नवीन आदि प्रमुख हैं । इन कवियों ने देश के साथ अपनी
 धनुमति को मिला दिया है । देश की दुर्दशा में इन्होंने मनोन्मत्त तक अकहोर रखा
 है । आनन्दलाल चतुर्वेदी ने छायावाद की पद्धति पर भी कुछ गीत लिखे हैं ।

सूक्ष्मता एवं मधुरता महादेवी की गीति-शैली के मुख्य गुण हैं। रामकुमार वर्मा तथा भगवती चरण वर्मा के भी गीतों में अनुभूति की अच्छी गहराई मिलती है।

जिस वस्तु में बहुत अधिक गुण होते हैं, उसमें कुछ दोष भी होते हैं। छायावादी युग का भी गीति-काव्य जहां अपने गुणों में सर्वातिशायी है, वहीं उसमें कुछ दोष भी आ गये हैं। इन दोषों का उल्लेख करते हुए एक आलोचक ने लिखा है—“उनमें (छायावादी गीतों में) कुछ ऐसे दोष भी समन्वित हैं जिनके कारण वे हमारे हृदय का उद्वेलन उस सीमा तक नहीं कर पाते जिस सीमा तक हम गीति-काव्य से आशा रखते हैं। भावात्मकता उनमें है, किन्तु उसके चारों ओर दार्शनिकता एवं बौद्धिकता की एक ऐसी चौखट कसी हुई है जिससे वह स्वच्छन्दतापूर्वक पाठक के हृदय से हिल-मिल नहीं सकती, वैयक्तिकता भी उनमें है किन्तु वह प्रकृति-वाला की गोदी में इस तरह छिपी हुई है कि उसे पहिचान पाना सरल नहीं, उनकी भाषा मधुर है, किन्तु उसमें पेड़ों की सनसन, पत्तों का मरमर एवं चिड़ियों की चहचहाहट का मिश्रण इतना अधिक हो गया है कि उसे समझना टेढ़ी खीर है। इसके अतिरिक्त छायावादी कवि घरती पर मनुष्यों की तरह चलता-फिरता दिखाई नहीं देता, वह कभी भौरो का रूप धारण कर उड़ता हुआ अपनी सुहाग-भरी जूहियों के पास पहुंचता है, कभी नक्षत्र-लोक से निमन्त्रण पाकर गगन के उस पार तक चला जाता है तो कभी अपने अलौकिक प्रियतम के साक्षात्कार के लिए नभ की दीपावलियों को बुझा देने का दुष्प्रयत्न करता दिखाई पड़ता है। मला, इस अलौकिक जगत् में पहुँच कर किसी अपरिचित के साथ आख मिचौनी खेलने वाले कवि की लीला को हम क्या समझें? उसकी गुण-गुनाहट मीठी है, बिल्कुल भौरो जैसी, जिसका अर्थ हम नहीं समझ सकते, उसका सौन्दर्य तितली जैसा है, जिसे हम छू नहीं सकते, उसका माधुर्य अमृत जैसा है, जिसे हम नहीं पा सकते। यही कारण है कि छायावादी कवियों के गीति-काव्य की स्वर-लहरिया जन-मानस की भावनाओं को उद्वेलित नहीं कर सकी।”

(३) प्रगतिवादी युग—प्रगतिवादी युग छायावाद की अवायवी एवं आलोक सामान्य अनुभूति की प्रतिक्रियास्वरूप उत्थित हुआ। दोनों युग के कवियों में आकाश-पाताल का अन्तर है। “छायावादी उच्चता में यदि आसमान को छूने का प्रयत्न करते थे तो वे ठेठ पाताल में ही पहुंच जाना चाहते हैं, घरती के सीधे-सादे जीवन दोनों में ही नहीं है। उनके स्वर में नारी की ऐसी मन्द-मन्द कोमलता थी जो पास में बैठे हुए को भी नहीं सुनाई दे तो इनके स्वर का विस्फोट कोसों दूर व्यक्ति के अत-कर्णों को भी चोट पहुंचाने में समर्थ है। इनकी कविता में भावात्मकता की अपेक्षा बौद्धिकता, वैयक्तिकता की अपेक्षा सामाजिकता, सगीतात्मकता की अपेक्षा वसुधावपन, भाषा की कोमलता की अपेक्षा कठोरता अधिक है, अतः गीति-काव्य के लक्षणों की पूर्ति इनमें नहीं मिलती।” किन्तु इसका तात्पर्य यह नहीं कि इस युग में गीति-रचना हुई ही नहीं। इस युग के जो कवि अपनी कविताओं में अनुभूति का योग दे पाये हैं, उन्होंने सुन्दर गीतों की रचना की है। उदाहरणार्थ दिनकर की ये पवित्रा प्रस्तुत हैं—

हिन्दी मुक्तक काव्य स्वरूप एवं विकास

१ प्रबन्ध एवं मुक्तक

२ 'मुक्तक' शब्द का व्युत्पत्तिमय अर्थ तथा मुक्तक की परिभाषा

३ मुक्तक और रसामुत्पत्ति

४ मुक्तक की विशेषताएँ

५ मुक्तकों का वर्गीकरण

६ मुक्तक-काव्य का विकास—(अ) हिन्दी-पूर्व मुक्तक-काव्य परम्परा (आ) भारतेन्दु-पूर्व

हिन्दी मुक्तक काव्य परम्परा—(क) मल्लि पद्य कैरव्य सम्पन्नी मुक्तक (ख) शृंगाररस मुक्तक—

(१) रीतिबद्ध मुक्तक (२) रीतिमुक्त मुक्तक (ग) वीति सम्पन्नी मुक्तक (घ) वीररसप्रसंग मुक्तक

(ङ) आधुनिक काव्य और मुक्तक काव्य परम्परा

७. उपसंहार

प्रबन्ध एवं मुक्तक

काव्य की दृष्टि से काव्य काव्य के दो भेद किये गये हैं—प्रबन्ध और मुक्तक । प्रबन्ध में कवियों का पूर्वापर सम्बन्ध रहता है जबकि मुक्तक में प्रत्येक कवि स्वतन्त्र होता है और वह अपने विषय का प्रतिपादन करने में स्वतन्त्र ही सक्षम होता है । दूसरे कवियों ने कहा था सकता है कि प्रबन्ध में कवियों की शृंखला बनाये रखने के लिए कवियों का एक निश्चित क्रम रहता है इस कथन में से एक भी कल्प हथर से उबर नहीं जाता था सकता है क्योंकि ऐसा करने से प्रबन्ध की शृंखला टूट जाती है जबकि मुक्तक के प्रत्येक कवि को कही में उठाकर कही रखा जा सकता है और प्रत्येक स्वतन्त्र पर पड़ने पर वे वही अर्थ देने को अपनी पूर्ण स्वतन्त्रता में होते रहे हैं ।

मुक्तक में भावना का प्राधान्य रहता है । अनुसृष्टि-निष्ठ इसकी बहुत बड़ी विशेषता है । एक आलोचक के शब्दों में प्रबन्ध कवि की किसी महती इच्छा दृष्टिपूर्व विचारविनी बुद्धि और शिल्प-कुशल चेतना का परिणाम है किन्तु मुक्तक कवि की सदा स्फूर्ति भावुकता समाप्त-चेतना और मान-विचारविनी प्रतिभा की धमि व्यक्तित्व ।

मुक्तक शब्द का व्युत्पत्तिमय अर्थ तथा मुक्तक की परिभाषा

'मुक्तक' शब्द की व्युत्पत्ति के लिए सर्वप्रथम 'मुक्त' शब्द पर विचार करना पड़ेगा । 'मुक्त' शब्द 'मुक्' वातु से भूतकाल में प्रयुक्त होने वाले निष्ठावर्क ल

अपनी भाव-सम्प्रेषणीयता के कारण आज नीरज के गीत अत्यन्त लोकप्रिय हो रहे हैं । सुकुमारता इनके गीतों की प्रमुख विशेषता है ।

विवेचित गीतकारों के अतिरिक्त उदयशंकर भट्ट, रमाशंकर शुक्ल, तारा पांडेय, केसरी, सुधीन्द्र, अचल, वीरेन्द्र मिश्र, बलवीर सिंह, शिव बहादुर सिंह भदौरिया आदि भी अच्छे गीतकार हैं ।

उपसंहार

इस प्रकार हम देखते हैं कि कालिदास के समय से लेकर आज तक हिन्दी-गीति-काव्य-धारा विभिन्न मार्गों से बढ़ती रही है । भक्तिकाल में गीति-काव्य को अच्छा प्रोत्साहन मिला । इसके बाद रीतिकाल में उसकी गति मन्द पड़ी, किन्तु छायावाद से उसने फिर बल पकड़ा, और आज वह पर्याप्त विकसित हो चुका है । किन्तु फिर भी उसमें कुछ श्रुटियाँ अब भी शेष रह गई हैं जो खटकती हैं । हंसकुमार तिवारी ने इन श्रुटियों की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट करते हुए लिखा है— 'फिर भी हमें स्वीकार करना पड़ता है कि गीति-कविता अपने चरमोत्कर्ष पर अभी नहीं पहुँची है । उसमें जिस सर्वजन-सवेद्य विशेषता की अनिवार्यता है, वह गुण अभी इसमें नहीं आ पाया है— न सवेदनीयता में, न सगीतात्मकता में । अतएव अभी हमें उस दिन की अपेक्षा है, जब गीति-कविता लोक-जीवन से मिल जाय और कवियों की वाणी जन-जन के घरों पर थिरक उठे ।'

के ऐसे छीटे पड़ने की बात नहीं है जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देर के लिए ब्रिज उठनी है। प्रस्तुत पात्राचार्यों के कथनों से यह बात तो स्पष्ट हो गई कि मुक्तक में रस का समावेश होता है।

किन्तु इन्हीं दोनों पात्राचार्यों के मतभेदों से एक संका धीरे सम्पन्न हो गई, और यह कि क्या मुक्तक में प्रबंध की भांति पाठक को आकृष्ट रसमग्न करने की सामता होती है अथवा वह उसके हृदय की केवल क्षणभर के लिए ही रसमग्न बनाता है? क्योंकि भ्रान्तबर्धन ने तो मुक्तक के रसास्वाद्य की प्रबंध के रसास्वाद्य के समान ही महन माना है जबकि पात्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल का कहना है कि मुक्तक केवल रस के छीटे ही छोड़ता है। दोनों पात्राचार्यों ने ये किमकी बात मानी ज्ञाय यह समस्या है और इसी पर विचार करना है।

मुक्तक का सौम्य प्रबन्ध की अपेक्षा धात्विक संकीर्ण होता है। प्रबंध में तो रस-निष्पत्ति के लिए भाव विभाव अनुभाव एवं संचारी आदि क वर्णन के लिए पर्याप्त स्थान रहता है और इससे रसानुभूति में सजगता भाती जाती है। किन्तु मुक्तक में रस के इन सभी अवयवों का समावेश नहीं हो सकता। इसमें तो किसी एक अवयव को ही सेना पड़ता है। प्रश्न है क्या रस के किसी एक अवयव से रसोत्पत्ति में सजगता लाई जा सकती है? उत्तर स्पष्ट ही विषेयात्मक है। वस्तुतः एक मुक्तककार इसके सारे अवयवों को पाठकों के भ्रमण प्रस्तुत नहीं करता जिससे कि वे इन सबका वर्णन करके रस की उपलब्धि कर सकें अपितु कवि स्वयं अपने मानस में ही इन सबका आलोडन विलोडन कर लेता है और उससे प्राप्त अनुभूतिभाव को अपने काव्य में प्रस्तुत करता है। इस प्रकार मुक्तक में एक मात्र-रसा या विषय होने पर भी ये प्रबन्धों की कल्पना पाठक स्वयं कर लेता है और इससे उसे वही रस मिलता है जो एक प्रबंध-काव्य से। वस्तुतः रस एक और प्रबन्ध है। इसमें विभिन्न कोटियों का निर्धारण नहीं होना चाहिए। बात को और अधिक स्पष्ट करने के लिए यहाँ पर बनानन्द का एक उदाहरण उद्धृत किया जा रहा है—

‘पर कारव बेह को नारे किरौ परबन्ध ।
अचारव हूँ बरसी ।

विधि नीर सुवा के समान करी सबह विधि सुन्दरता सरसी ॥

यहाँ पर आत्मन्य और आश्रय का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया गया है उनकी परिस्थितियों का भी विचार नहीं है केवल प्रचयी हृदय की व्याकुलता की अभिव्यक्ति है और इसी से सारी स्थिति व्यक्त हो गई है। वास्तव में यहाँ पर स्वाधीभाव के विभिन्न अवयव न होकर स्वयं स्वाधीभाव ही ब्रवीभूत होकर प्रवाहित हो रहा है।

मुक्तक की विशेषताएँ

मुक्तक की विशेषताओं का उद्घाटन करने के लिए यदि हम पात्राचार्य रामचन्द्र शुक्ल के ही धर्मों का अवलम्ब लें तो अधिक उपयुक्त होगा। मुक्तक के विषय में पात्राचार्य शुक्ल का कथन है— उसमें सतरोत्तर अनेक दृष्टीं द्वारा संवर्धित पूर्ण जीवन का या उसके किमी अंग का प्रदर्शन नहीं होता बल्कि कोई एक रमणीय अङ्ग-दृश्य महत्वा सामने ला दिया जाता है। प्रस्तुत वाक्य में शुक्ल भी मुक्तक की तीन मुख्य

प्रत्यय लगने से निष्पन्न हुआ है। यह विशेषण सूचक शब्द है। इस 'मुक्त' विशेषण से ही सज्ञा बनाने के लिए 'कन्' प्रत्यय जोड़ा गया है और इस प्रकार 'मुक्तक' शब्द का निर्माण हुआ है। कोप-ग्रन्थो में इस शब्द के अनेको अर्थ किये गये हैं। स्वयं डॉ० राममागर त्रिपाठी ने अपने शोध-प्रबन्ध 'मुक्तक काव्य परस्परा और विहारी' में इसके छ अर्थ दिये हैं। इन छ अर्थों में से इसका एक अर्थ है—एक प्रकार का काव्य जो पूर्वापर-निरपेक्ष स्वतः पर्यवमित पद्य तक सीमित हो। प्रस्तुत प्रसंग में मुक्तक शब्द का यही अर्थ है।

संस्कृत के आचार्यों ने मुक्तक की अनेको परिभाषाएँ दी हैं। काव्यादर्श में आचार्य दण्डी ने मुक्तक को स्पष्ट करते हुए लिखा है—“मुक्तक वाक्यान्तरनिरपेक्षो य इलोक ।” अर्थात् मुक्तक वह इलोक है जिसे वाक्यान्तर की अपेक्षा न हो। अग्नि-पुराण में मुक्तक उस इलोक को माना गया है जो सहृदयो में चमत्कार का आधान करने में समर्थ हो—“मुक्तक इलोक एकैकश्चमत्कारक्षम सताम् ।” ध्वन्यालोक के सुप्रसिद्ध टीकाकार आचार्य अभिनव गुप्त ने भी कुछ इसी प्रकार की परिभाषा दी है। उनका कहना है कि मुक्तक काव्य उसे कहते हैं जिससे, आगे या पीछे के दूसरे पदों या कविताओं के साथ सम्बन्ध नहीं होने पर भी रस टपके। ध्वन्यालोककार आनन्द वर्धन का कथन है—“तत्र मुक्तकेषु रस बन्धाभिनिवेशिन कवेस्तदाश्रयमौघित्यम् ।” अर्थात् मुक्तकों में रस-निबन्ध में आप्रवृत्त कवि के लिए रसाश्रित औचित्य नियामक तत्त्व है।

हिन्दी में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने मुक्तक के स्वरूप को और अधिक स्पष्ट किया। उन्होंने लिखा है—“मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती जिसमें कथा प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे छीटे पड़ते हैं जिनसे हृदयकालिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबन्ध-काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है, इसी से वह सभा-समाजों के लिए अधिक उपयुक्त होता है।”

मुक्तक की प्रस्तुत परिभाषाओं से एक बात बड़ी स्पष्ट हो गई और वह यह कि मुक्तक पूर्वापर सम्बन्ध से निरपेक्ष होता है, अर्थात् वह अपने अर्थ के द्योतन में स्वतः समर्थ होता है, इस विषय में उसे किसी पूर्ववर्ती अथवा परवर्ती छंद की अपेक्षा नहीं होती।

मुक्तक और रसानुभूति

इतना तो स्पष्ट है कि मुक्तक रसमय होता है। आचार्य आनन्दवर्धन का स्पष्ट कथन है—“मुक्तकेषु हि प्रबन्धेष्विव रसबन्धाभिनिवेशिन कवयो दृश्यन्ते । यथा ह्यमरकस्य कवेर्मुक्तका शृंगाररसस्यन्दिनः प्रबन्धायमाना प्रसिद्धा एव ।” अर्थात् देखा जाता है कि जिन प्रकार काव्यों में सामग्री के संयोग से कवियों का अभिनिवेश रसबन्ध में होता है उसी प्रकार मुक्तकों में भी हुआ करता है। जैसे अमरक कवि के मुक्तक प्रबन्ध के समान रसप्रवृत्त प्रसिद्ध हैं। आचार्य शुक्ल ने भी मुक्तक में रस

विभिन्न कवियों द्वारा रचे गये हैं। बिभार करने पर विकीर्णक मुक्तकों का कोई प्रलग भेद नहीं लगता—उसकी समाहिति काय' के ही अन्तर्गत हो जाती है।

ऊपर मुक्तकों के जो आठ या नौ भेद दिये गये हैं उनमें से भाष सामान्यतः प्रथम भेद (एक श्लोक में पूर्ण होने वाली रचना) को ही मुक्तक माना जाता है। हिन्दी में डॉ. धम्मपूनाथसिंह ने मुक्तकों के वर्गीकरण का सुन्दर प्रयास किया है। उनका वर्गीकरण इस प्रकार है—

(१) सस्यामित मुक्तक काव्य—जैसे 'हुजारी सतसई' 'छटक' पचासा' 'बावनी' 'बामीसा' 'पचीसी' 'बाईसी' आदि।

(२) वर्णमालाधित मुक्तक काव्य—जैसे मातृ का सप्तक (बोहा मातृका) कक सप्तक ककहूरा छत्तराष्ट बारहसई आदि।

(३) छन्दाधित—बोहावली कवितावली आदि।

(४) रागाधित—जैसे रास रावनी रसता आदि।

(५) ऋतु-आधित—चर्चरी फागु, होरी बारहमासा पटञ्जलु आदि।

(६) पूजा-वर्ण आधित—स्तोत्र स्तुति स्तवन आदि।

अस्तुतः इस वर्गीकरण को भी निताण्ड परिकुञ्ज स्वीकार नहीं किया जा सकता क्योंकि मानव-भूतिया अनन्त है और इस कारण किसी भी समय किसी भी प्रकार की मुक्तक-रचना की जा सकती है। वास्तव में मुक्तकों के बीच किसी निश्चित व्यावर्तक रेखाओं का पीचमा दुस्साध्य-सा ही है। किन्तु इतने पर भी डॉ. धम्मपूनाथसिंह का उपपुक्त वर्गीकरण मुक्तक-समूहों के नामकरण पर आवृत्त होने के कारण मुक्तकों के स्वरूप को समझने में सहायक हो सकता है।

मुक्तक-काव्य का विकास

(प्र) हिन्दी-पूर्व मुक्तक-काव्य-परम्परा—यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि मुक्तकों की रचना किस युग से प्रारम्भ हुई। इतना प्रबल्य प्रसिद्ध है कि मुक्तकों का प्रथम प्रबल्य-काव्य के पूर्व हुआ होगा। आज हमें भारतीय वाङ्मय में जो प्राचीनतम मुक्तक रचना उपलब्ध है वह ऋग्वेद है। ऋग्वेद में विभिन्न देवताओं की स्तुति अलग-अलग भागों में की गयी है।

ऋग्वेद के उपरान्त पालि एवं प्राकृत साहित्य मुक्तकों की दृष्टि से बहुत बनी है। पालि में रचित मेरि भाषाओं में बौद्ध कवियों के उपरिष्ठ प्रायः मुक्तकों में ही हैं। जैन कवियों ने अष्ट-मागधी में नीति प्रधान गुल्फर मुक्तकों की रचना की है।

हाल की भाषामण्डपाती प्राकृत-मुक्तक-काव्य का सर्वाधिक वैभव समारित्त दिये हुए है। इसमें सर्वाधिक शृंगारविषयक मुक्तक हैं। किन्तु कुछ मुक्तक नीति पयोपि अदक पागल तथा दृष्टि से भी सम्बद्ध हैं। हाल में इस संवयन में प्रायः उन्ही मुक्तकों को चुना है जो पञ्चाक्षरी जीवन में सम्बन्धित हैं। यहाँ वाग्यनिष्ठ अपत्य के पात्रों का चित्रण न होकर उन जीवन का परिचय दिया गया है। प्रौढी प्र मित्रादी के मनीषाओं दून बुनिर्वाची हाग यह भावे जाने बाग मन्देसों परिवार धीर मयात्र की मर्षाशची का उल्लेखन कश्चै हावे बाग गुण मम्बर्णों आदि का हमने मुक्तक

विशेषताओं का उल्लेख करते जान पड़ते हैं—

(1) मुक्तक में एक रमणीय दृश्य का सहसा आनयन होता है।

(11) मुक्तक में चयन, समय और मडन की प्रवृत्ति होती है।

(111) मुक्तक में कुछ क्षणों के लिए चमत्कृत कर देने वाला प्रभाव होता है।

यदि मुक्तक पर मली प्रकार से विचार किया जाय तो जैसा कि कुछ अन्य विद्वानों ने भी स्वीकार किया है, मुक्तक की चार प्रमुख विशेषताएँ सामने आती हैं—

(१) वह बन्ध निरपेक्ष हो, (२) अनिबद्ध हो (उसमें कथा न हो), (३) एक छन्द हो और (४) रसानुभूति कराने में सहायक हो अथवा चमत्कार-क्षम हो। एक आधुनिक आलोचक ने मुक्तक की निम्नलिखित परिभाषा में इन्हीं विशेषताओं का उल्लेख किया है—

“मुक्तक पूर्व और पर से निरपेक्ष, मार्मिक खण्ड-दृश्य अथवा सवेदना को उपस्थित करने वाली वह रचना है जिसमें नैरन्तर्य-पूर्ण कथा-प्रवाह नहीं होता। जिसका प्रभाव सूक्ष्म अधिक, व्यापक कम होता है तथा जो स्वयं अर्थभूमि-सम्पन्न अपेक्षाकृत लघु रचना होती है।”

प्रस्तुत व्याख्या में और तो सभी बातें ठीक हैं, केवल एक बात ही खटकती है। उनका यह कहना कि मुक्तक का प्रभाव कम व्यापक होता है, ठीक नहीं जान पड़ता। पीछे बताया जा चुका है कि मुक्तक रचना यदि सफल है तो उसमें रसानुभूति करा देने की वही क्षमता होती है जो प्रबन्ध-काव्य में।

मुक्तक को का वर्गीकरण

संस्कृत काव्यशास्त्र में अनेकों आचार्यों ने मुक्तको के वर्गीकरण का अच्छा प्रयास किया है। इन आचार्यों में दण्डी, आनन्दवर्धन, हेमचन्द्र, वाग्भट और विश्वनाथ मुख्य हैं। संस्कृत साहित्य-शास्त्र में श्लोक-संख्या की दृष्टि से मुक्तकों के प्रायः सात भेद स्वीकार किये गये हैं—

(१) मुक्तक—एक ही श्लोक में समाप्त होने वाली रचना, (२) युग्मक अथवा सदानितक—दो श्लोकों में पूर्ण होने वाली रचना, (३) विशेषक—तीन श्लोकों में पूर्ण होने वाली रचना, (४) कलापक—चार श्लोकों में पूर्ण होने वाली रचना, (५) कुलक—कुलक की श्लोक-संख्या के विषय में पर्याप्त मतभेद है। तरुण वाचस्पति के अनुसार कुलक में श्लोकों की संख्या पाँच या छ होनी चाहिए। वाग्भट तथा हेमचन्द्र कुलक उस रचना को मानते हैं जिसमें पाँच से लेकर चौदह तक श्लोक हों। (६) कोष—अनेकों कवियों द्वारा रचित मुक्तकों के समूह को कोष का नाम दिया जाता है। (७) सघात या पर्याय-बन्ध-सघात उस पद्य का नाम है जो एक व्यक्ति द्वारा निर्मित हो और एकार्थ-विषयक हो।

प्रस्तुत सात भेदों के अतिरिक्त कतिपय आचार्यों ने मुक्तक के दो भेद और स्वीकार किये हैं। वे हैं—प्रघट्टक और विकीर्णक। एक ही कवि द्वारा रचित पदों के समूह को प्रघट्टक कहा जाता है और विकीर्णक उन पदों का संग्रह है जो



(क) भक्ति एवं वैराग्य-सम्बन्धी मुक्तक — हिन्दी में इस प्रकार के मुक्तकों के प्रवर्तन का व्यव कबीर को है। कबीर ने मुक्तकों के लिए योहों से मिलती-जुलती खेसी को अपनाया जिसे उन्होंने साखी नाम से पुकारा है। कबीर की सभी साखियाँ 'कबीर-ग्रन्थावली' में संकलित हैं जो वर्षा विषय के विचार से ५६ अंगों में विभक्त हैं। इन अंगों से कबीर के विषय-शेष के विस्तार का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। कबीर ने जिन विषयों पर साखियों की रचना की है उनमें परम तत्त्व बीब तत्त्व माया तत्त्व पुरु-महिमा सरसग महिमा कुर्मग का कुप्रभाव भेठावनी विरक्ति ईश्वर-प्रेम विरह चित्त-शोधन कल्याण ब्या धावि प्रभुज हैं। समाज में फैले कुसकारी का भी उन्होंने कुसकर विरोध किया है। अनुभूति की तीव्रता कबीर के मुक्तकों की प्रधान विशेषता है। इसके लिए उनकी यह विरहोक्ति प्रामुख है—

ओठ सताणी विरह की सब तन भर-भर होइ ।

मारन हारा जाणि है कै बिड़ि लायी सोइ ॥”

कबीर की वैराग्य-सम्बन्धी साखियाँ भी पाठक के हृदय पर कराटी चोट करती हैं। उदाहरण के लिए यह साखी इष्ट है—

‘हाइ जल ज्यों साकड़ी कैस जल ज्यों घास ।

सब जग जसता देखि करि भया कबीर उवात ॥”

यह ठीक है कि कबीर इतरण के परि दृष्टि में ने वाले राम से विस्वात नहीं रखते थे तथापि उन्होंने पौराणिक कथाओं के प्रति अपना जो माह व्यक्त किया है उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि कबीर के राम इतने ब्याप्त हैं कि भक्तों पर विपत्ति पड़ने के प्रसंग पर बीड़े हुए पाते हैं। कबीर ने अपने इन ब्याप्त राम का भरपूर गुप्तमान किया है और उनकी जगह इसी परम्परा को दृष्ट्यभक्त एवं रामभक्त कवियों ने भी स्वीकारा है। सुन्दरदास अपने एक मन्त्र में कहते हैं—

‘गेह लग्यो धन गेह लग्यो पुनि ओह लग्यो कै गेह संवारी ।

गेह सहे तिर तीत सहे तन धूप समी जो पंचागिन बारी ॥

जल कही रहि एक तरे पर सुन्दरदास सबे बुझमारी ।

बासन छाड़िकी कासन ऊपर दासन माद्यों वै दास न मारी ॥

गुलसीदास ने भी कवित्त-सद्वैयों की रचना कर हिन्दी मुक्तक काव्य-परम्परा को धाये बढ़ाया ।

सम्त वाक्य से भक्ति काव्य की ओर जाने पर मुक्तक रचना के क्षेत्र में हम एक विशेष परिवर्तन पाते हैं। और यह यह कि कबीर ने जहाँ साखियों में अपने भावों और विचारों को व्यक्त किया है वहीं भक्त कवियों में प्रायः कवित्त और मन्त्रों वाली सीमा अपनायी है। इनके भी कुछ वाक्य हैं। प्रथम कारण तो यह है कि इन लम्बे लम्बे छन्दों के माध्यम से किसी विषय का प्रतिपादन आ ही तरह किया जा सकता है। दूसरे यह कि इनमें भाव का तेजा माधुर्य पाशों का तेजा प्रकाश और भावा की तेजी मन्त्र का धाविभाव हो जाता है जो श्रोता के मन को बरबस अपनी ओर आकर्षित कर लेता है ।

वर्णन हुआ है। इसके सभी रूपको में शैली की सरसता, सरलता एवं स्वाभाविकता दृष्टिगत होती है। नाट्यशास्त्र, ध्वन्यालोक शृंगार-प्रकाश, दश-रूपक, काव्य-प्रकाश आदि काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों के विभिन्न प्रमगो में उद्धृत प्राकृत के बहुसंख्यक मुक्तक इस बात के प्रमाण हैं कि प्राकृत साहित्य में मुक्तको की बहुत अधिक रचना हुई है।

गाथासप्तशती की मुक्तक-परम्परा इतनी अधिक प्रिय हुई कि उससे प्रेरणा ग्रहण कर संस्कृत के अनेको कवियों ने मुक्तक रचनाएँ की। इनमें अमरुक का 'अमरुक-शतक,' भर्तृहरि के शृंगार-तिलक, नीति-शतक एवं वैराग्य-शतक, गोवर्द्धनाचार्य की आर्या सप्तशती, विल्हण की 'चौर-पचाशिका' आदि प्रसिद्ध हैं। संस्कृत में कुछ स्तोत्र-ग्रन्थों की भी रचना हुई है, जिनमें दुर्गासप्तशती, चंडीशतक आदि मुख्य हैं, किन्तु स्तोत्र ग्रन्थों का साहित्यिक दृष्टि में कोई विशेष महत्त्व नहीं है।

प्राकृत एवं संस्कृत की इसी मुक्तक-काव्य-परम्परा का विकास हमें अपभ्रंश में दिखाई पड़ता है। अपभ्रंश में वर्ण्य विषय की दृष्टि से प्रधानतः दो प्रकार के मुक्तको की रचना हुई—नीतिपरक और शृंगारपरक। सरहपाद के 'दोहा-कोष,' योगीन्द्र के 'परमात्मा-प्रकाश' तथा 'योगसार' रामसिंह के 'पाहुड—दोहा,' सुप्रभाचार्य के वैराग्य-सार, देवसेन के 'सावधम्म दोहा,' जिनदत्त सूरि के 'उपदेश रमायन राज' में नीति-परक मुक्तको की प्रधानता है जबकि प्राकृत-व्याकरण, छन्दोनुशासन, कुमार-प्रतिबोध, प्रबन्ध-चिन्तामणि, प्रबन्ध-कोष, प्राकृत-पैंगलम् आदि में संकलित अनेको कवियों के मुक्तकों में शृंगार की बहुलता है। इन शृंगार परक मुक्तको में भावों की भाषा की सरसता तथा शैली की स्वाभाविकता देखते ही बनती है।

(आ) भारतेन्दु-पूर्व हिन्दी-मुक्तक-काव्य-परम्परा —हिन्दी-साहित्य-मुक्तक-काव्य-परम्परा के लिए पालि, प्राकृत, संस्कृत तथा अपभ्रंश-साहित्य का ऋणी है। इन विभिन्न साहित्यों में जिन-जिन प्रकार के मुक्तको की रचना हुई, उन-उन प्रकार के सभी मुक्तक हिन्दी-साहित्य में भी रचे गये हैं, वर्ण्य विषय के विचार से यदि हम हिन्दी-पूर्व मुक्तक-साहित्य को वर्गीकृत करना चाहे तो उसे तीन वर्गों में रख सकते हैं—(१) बौद्ध एवं जैन कवियों के धर्म तथा वैराग्य से सम्बन्धित मुक्तक, (२) गाथासप्तशतीकार, अमरुक, गोवर्द्धनाचार्य आदि के शृंगारी मुक्तक तथा (३) भर्तृहरि आदि के नीतिपरक मुक्तक। हिन्दी-मुक्तको ने इन तीनों धाराओं को अपने में समाहित किया है। यदि कबीर, दादू, सुन्दरदास आदि सन्त-कवियों ने प्रथम प्रकार के मुक्तको को अपनाया तो बिहारी, भतिराम, देव, पद्माकर आदि रीतिकालीन कवियों ने शृंगार परक मुक्तको की रचना की है। नीति से सम्बन्धित मुक्तको की रचना करने वालों में रहीम, गिरिधर, घाघ, बैताल आदि हैं। यदि वर्ण्य विषय की दृष्टि से हिन्दी-मुक्तको का अपेक्षाकृत अधिक वैज्ञानिक वर्गीकरण करना हो तो उन्हें मुख्य चार वर्गों में रखा जा सकता है—(क) भक्ति एवं वैराग्य-सम्बन्धी मुक्तक, (ख) शृंगारपरक मुक्तक, शृंगारपरक मुक्तको के दो उपवर्ग—(i) रीतिबद्ध मुक्तक, (ii) रीतिमुक्त मुक्तक, (ग) नीति-सम्बन्धी मुक्तक और (घ) शृंगारसात्मक मुक्तक।

(क) भक्ति एवं वैराग्य-सम्बन्धी मुक्तक — हिन्दी में इस प्रकार के मुक्तकों के प्रवर्तन का श्रेय कबीर को है। कबीर ने मुक्तकों के लिए बोहो से मिलती-जुलती सीसी की धपनाया जिसे उन्होंने साक्षी नाम से पुकारा है। कबीर की सभी साक्षियाँ 'कबीर-ग्रन्थावली' में संकलित हैं जो बर्ष विषय के विचार से १६ धर्मों में विभक्त हैं। इन धर्मों से कबीर के विषय-क्षेत्र के विस्तार का सहज ही अनुमान लगाया जा सकता है। कबीर ने जिन विषयों पर साक्षियों की रचना की है उनमें परम तत्त्व जीव तत्त्व माया तत्त्व गुरु-महिमा सत्सय महिमा कुम्भ का कुप्रभाव बैठावनी विरक्ति ईश्वर-प्रीति विरक्त चित्त-शोभन कबला दया ध्यावि प्रमुख हैं। समाज में फैले कुसंस्कारों का भी उन्होंने खुलकर विरोध किया है। अनुभूति की तीव्रता कबीर के मुक्तकों की प्रधान विशेषता है। इसके लिए उनकी यह विरहोक्ति प्रस्तुत है—

बोह सतावनी विरह की सब लग जर-जर होइ ।

मारन द्वारा जानि है कैं बिहि लागी सोइ ॥”

कबीर की वैराग्य-सम्बन्धी साक्षियाँ भी पाठक के हृदय पर करारी चोट करती हैं। उदाहरण के लिए यह साक्षी प्रष्टव्य है—

‘हाइ जल ज्यो लाकड़ी केस जलें ज्यों घास ।

सब जग जलता देखि करि दया कबीर उवास ॥”

यह ठीक है कि कबीर बखरव के धरि पीछरि धामे धामे राम में विस्वास नहीं रखते वे तबालि उन्होंने पीराधिक कषाओं के प्रति धपना जो मोह व्यस्त किया है उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि कबीर के राम इतने दयालु हैं कि मक्तों पर विपत्ति पड़ने के सबसर पर बोड़े हुए घाते हैं। कबीर ने अपने इन दयालु राम का भरपूर कुपगान किया है और उनकी जलाई इती परम्परा को कुपामक्त एवं राममक्त कवियों ने भी स्वीकारा है। सुम्बरवास अपने एक सबैया में कहते हैं—

‘गोहू तज्यो धव नैह तज्यो पुनि कोहू लघाइ कैं देहू लंबारी ।

मेहू सहे सिर सीत लहै लन रूप समैं जो रंजानिन बारी ॥

भूज काही रहि कल लरे पर सुबरवास सबै दुलबारी ।

जातल छाड़िके कातल ऊपर घासन मार्यो पै घास न बारी ॥

सुनसीबास ने भी कवित्त-सबैया की रचना कर हिन्दी मुक्तक काव्य-परम्परा को धामे बढ़ाया ।

सम्त काव्य से भक्ति-काव्य की धोर धामे पर मुक्तक-रचना के क्षेत्र में इन एक विशेष परिवर्तन पाते हैं और यह यह कि कबीर ने जहाँ साक्षियों में अपने भावों और विचारों को व्यक्त किया है वहाँ भक्त कवियों ने प्रायः कवित्त और सबैया वाली रीती धपनायी है। इससे भी कुछ वाचना है। प्रथम कारण तो यह है कि इन लम्बे लम्बे छन्दों के माध्यम से किसी विषय का प्रतिपादन अधिकतर विद्या या सतता है। दूसरे यह कि इनमें भाव का रिता माधुर्य सखी का ऐसा प्रकाह और भावा की तेजी मक्त का धाविर्भाव हो जाता है जो धीना के धन की बरबस अपनी धोर साइष्ट कर मिला है ।

(ख) शृगारपरक मुक्तक—शृगार-सम्बन्धी मुक्तको में हमें दो धाराएँ दृष्टि-गोचर होती हैं—(१) रीतिबद्ध मुक्तक, जिनमें लक्षण-ग्रन्थों के आधार पर शृगार का वर्णन हुआ है, और (२) रीतिमुक्त मुक्तक, जिनमें लक्षण-ग्रन्थों की चिन्ता न करते हुए शृगार का चित्रण किया जाता है।

(१) रीतिबद्ध मुक्तक—रीतिबद्ध मुक्तको के रचयिता अधिकांश दरबारी कवि थे। इन्होंने नायिका के रूप-सौन्दर्य, उसके विभिन्न हाव-भाव, उसके नख-शिख तथा नायक-नायिकाओं की सुरति-श्रीडाओं का वर्णन शास्त्रीय आधार पर किया है। इन रीतिबद्ध मुक्तको के रचयिताओं में सबसे पहला नाम केशव का आता है। सूरदास 'साहित्य लहरी' तथा नन्ददास 'रस-मञ्जरी' के माध्यम से गीतिकाव्य में 'रीति-प्रवृत्ति' का पहले से ही पोषण कर चुके थे। केशव ने अपनी 'रसिक-प्रिया' एवं 'कविप्रिया' में इसी प्रवृत्ति को शृगारी मुक्तको में सम्बद्ध किया। केशव के उपरान्त देव, मतिराम, पद्माकर, ग्वाल आदि अनेको रीतिकालीन कवियों ने रीति का सम्यक् निर्वाह करते हुए अत्यन्त सरस एवं सुन्दर मुक्तको की रचना की है। बिहारी, मतिराम, विक्रम आदि के शृगार-वर्णन पर भी रीति का प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है।

(२) रीतिमुक्त मुक्तक—रीतिमुक्त शृगारपरक मुक्तको की रचना करने वाले कवियों ने शास्त्रीय लक्षणों की अवहेलना करते वैयक्तिक अनुभूतियों को अभिव्यक्ति प्रदान की है। यद्यपि इस स्वच्छन्द प्रेम-मूलक मुक्तक-काव्य-धारा का प्रारम्भ नरहरि, रहीम, गग, ब्रह्म आदि कवियों से ही हो जाता है, किन्तु इसके उत्कर्ष की स्थिति घनानन्द, बोधा, आलम, रसखान आदि में मिलती है। भावात्मकता तथा अनुभूति की गहनता के कारण इस मुक्तक-काव्य-धारा का भावपक्ष अत्यन्त उत्कृष्ट है, साथ ही कला-पक्ष की प्रौढता भी कम नहीं है। व्यंग्यात्मकता, लाक्षणिकता तथा भाषा की प्रवहणशीलता के लिए आचार्य शुक्ल जैसे मर्यादावादी आलोचक ने भी घनानन्द के काव्य को इस काल का सर्वोत्कृष्ट काव्य माना है। इन रीतिमुक्त मुक्तककारों में पाठक या श्रोता को रसानुभूति करा देने की कितनी अधिक क्षमता विद्यमान है, इस का अनुमान घनानन्द की इन पक्तियों में लगाया जा सकता है—

अति सूधो सनेह को मारग है, जह नेकु सयावप बाक नहीं।

तह साँचे चलै तजि आपनपी, शिक्षके कपटी जो निसाक नहीं।

'घन आनद' प्यारे सुजान सुनौ, इत एक ते दूसरो आंक नहीं।

तुम कौन सी पाटी पढ़े हो लला, मन लेहु पै देहु छटाक नहीं।

(ग) नीति-सम्बन्धी मुक्तक—नीति सम्बन्धी विषयों पर मुक्तक-रचना करने वाले कवियों में रहीम वृन्द, गिरिधर, घाघ, वैताल आदि उल्लेखनीय हैं। इनके मुक्तको में भावात्मकता का अभाव है, क्योंकि नीति का विषय ही अपने में नीरस है। नीति मुक्तककारों ने दोहा, कुण्डलिया छप्पय आदि छन्दों को अपनाया है। भावात्मकता के अभाव में भी इन कवियों की सूक्तिया पर्याप्त रोचक बन पड़ी हैं। उदाहरण के लिए गिरिधर कविराय की इस कुण्डलिया को लिया जा सकता है—

“रहिए लटपट काटि दिन, वरु घामहि मे सोय।

छाह न वाकी वैठिए, जो तर पतरो होय ॥

छायावाद में भी मुक्तक-रचना पर्याप्त मात्रा में हुई। प्रसाद, निराला, पन्त, महादेवी आदि सभी ने मुक्तक लिखे हैं। यद्यपि इन्होंने मुक्तक-शैली की अपेक्षा गीति शैली का ही अधिक प्रयोग किया है तथापि यत्र-तत्र अच्छे मुक्तकों की रचना की है। 'आँसू' लम्बी रचना होते हुए भी मुक्तक का अच्छा उदाहरण है।

प्रगतिवादी कवियों ने भी मुक्तक-रचना पर अपनी लेखनी उठाई है। इनमें नरेन्द्र शर्मा का नाम शीर्षस्थानीय है।

प्रयोगवादी काव्य में भी मुक्तक शैली को ही अपनाया है, किन्तु इस काव्य में भावात्मकता का स्थान बौद्धिकता ने ले लिया है, और इसीलिए इसका पढ़ने वाला पाठक ऊब जाता है।

उपसंहार

मुक्तक-काव्य-परम्परा के प्रस्तुत विवेचन से हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि जिस युग में मुक्तक-रचना अधिक होती है, उस युग में प्रबन्ध रचना कम, और जिस युग में कवि प्रबन्ध रचना में अभिरुचि दिखाते हैं, उस युग में मुक्तक रचना ह्रासोन्मुख हो जाती है, दोनों प्रकार की रचनाएँ समान रूप से एक ही युग में नहीं चल सकती। प्राकृत में मुक्तक-रचना अधिक है और प्रबन्ध रचना कम। संस्कृत के कवियों ने प्रबन्ध-रचना के क्षेत्र में विशेष अभिरुचि प्रदर्शित की इसलिए मुक्तक रचना कम हुई। अपभ्रंश में मुक्तकों का प्राधान्य है। भक्तिकाल में प्रबन्ध विशेष रूप से लिखे गए इसीलिए मुक्तक-रचना को विशेष प्रोत्साहन न मिला। रीतिकाल-मुक्तकों का ही काल है। आज भी प्रबन्ध-रचना की अपेक्षा कविगण मुक्तक-रचना में ही अधिक प्रवृत्त हैं।

हिन्दी गद्य सञ्जव और विकास

- १ सूफिका—पद्य के विपक्ष से आविर्भाव के कारण
- २ हिन्दी गद्य के विकास में वाचक परिस्थितियाँ—बनका विपकरण
- ३ मध्यम वा दय
- ४ खड़ी बोली का आगमन—उसके कारण
- ५ खड़ी बोली गद्य का आरम्भिक विकास—लन्गूलाज से सदात दिन तक
- ६ मराठेन्दु मुन में हिन्दी गद्य
- ७ हिन्दी युग में हिन्दी गद्य
- ८ आधुनिक युग और हिन्दी गद्य के विकास में बचका योगदान
- ९ आधुनिक काल में हिन्दी गद्य
- १० अन्तर्गत

यद्यपि गद्य का आरम्भ तो उसी दिन से हो जाता है जिस दिन से मनुष्य बोलने लगता है परन्तु उसका विकास और साहित्यिक प्रयोग पर्याप्त विलम्ब से होता है। इसका आभास हमें उस प्रसिद्ध यूरोपीय विद्वान् की उक्ति से लगता है जिसमें उसने यह बात कही कि उसे यह जानकर बहुत आश्चर्य हुआ कि वह जीवनभर मद्य ही बोलता रहा पर उसे इसका पता न चला। उसार की प्रत्येक भाषा के साहित्य में गद्य से पहले पद्य का ही विकास हुआ है यद्यपि बाकी का प्रस्तुतन गद्य में ही हुआ होभा। भाषा वैज्ञानिकों का भी यही मत है कि बच्चा भले ही वह एक शब्द बोले वह शब्द वाक्य होता है और वह वाक्य पद्यमय होता है पद्यमय नहीं। फिर भी साहित्य रचना सर्वप्रथम गद्य में न होकर पद्य में हुई है। इसके कई कारण हैं। मानव आरम्भ में भावनात्मक होता है उसका हृदय पद्य अधिक प्रवर्ण होता है बुद्धिपन अपेक्षाकृत दुर्बल भव यह प्रकृति की रहस्यमयता से प्रभावित—आतुरित हो अपने हृदय पर पड़े प्रभाव को प्रार्थना के रूप में प्रकट करता है। धार्मिक भावना का उद्गम हृदय से होता है और उस उद्गम की अभिव्यक्ति पद्य या पद्य में होती है। दूसरे मानव की हृदयस्थ सौन्दर्यबुद्धि एक शास्वत प्रवृत्ति है। वह धार्मिक काल से ही अपने कार्य सुन्दर सुचारु रूप में करने के लिए उत्सुक रहा है। अपनी बात को भी सुन्दर ढंग से अभिव्यक्त करने की आकांक्षा उसमें रही होगी और सुन्दर मौहूक अभिव्यक्ति जितनी पद्य में हा सजती है उतनी गद्य में नहीं। सौन्दर्य की तरह संगीत की भावना भी मानव की धार्मिक भावना है। वह धार्मिक उद्देश्य तथा वैदनाभ्युषा दोनों के क्षणों में युगयुगा उठता है और धार्मिक तथा

छायावाद में भी मुक्तक-रचना पर्याप्त मात्रा में हुई। प्रसाद, निराला, पन्त, महादेवी आदि सभी ने मुक्तक लिखे हैं। यद्यपि इन्होंने मुक्तक-शैली की अपेक्षा गीति शैली का ही अधिक प्रयोग किया है तथापि यत्र-तत्र अच्छे मुक्तकों की रचना की है। 'आंसू' लम्बी रचना होते हुए भी मुक्तक का अच्छा उदाहरण है।

प्रगतिवादी कवियों ने भी मुक्तक-रचना पर अपनी लेखनी उठाई है। इनमें नरेन्द्र शर्मा का नाम शीर्षस्थानीय है।

प्रयोगवादी काव्य ने भी मुक्तक शैली को ही अपनाया है, किन्तु इस काव्य में भावात्मकता का स्थान बौद्धिकता ने ले लिया है, और इसीलिए इसका पढ़ने वाला पाठक ऊब जाता है।

उपसंहार

मुक्तक-काव्य-परम्परा के प्रस्तुत विवेचन से हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि जिस युग में मुक्तक-रचना अधिक होती है, उस युग में प्रबन्ध रचना कम, और जिस युग में कवि प्रबन्ध रचना में अभिरुचि दिखाते हैं, उस युग में मुक्तक रचना ह्रासोन्मुख हो जाती है, दोनों प्रकार की रचनाएँ समान रूप से एक ही युग में नहीं चल सकती। प्राकृत में मुक्तक-रचना अधिक है और प्रबन्ध रचना कम। संस्कृत के कवियों ने प्रबन्ध-रचना के क्षेत्र में विशेष अभिरुचि प्रदर्शित की इसलिए मुक्तक रचना कम हुई। अपभ्रंश में मुक्तकों का प्राधान्य है। भक्तिकाल में प्रबन्ध विशेष रूप से लिखे गए इसीलिए मुक्तक-रचना को विशेष प्रोत्साहन न मिला। रीतिकाल-मुक्तकों का ही काल है। आज भी प्रबन्ध-रचना की अपेक्षा कविगण मुक्तक-रचना में ही अधिक प्रवृत्त हैं।

भाषा न होकर अमय अमय प्रादेशिक भाषाएँ भी अतः न तो राज्य से कृत्रिम सहायता की सम्भावना थी न जनता से। ऐसी स्थिति में गद्य का विकास होता तो कैसे? हिन्दुओं के धर्मनिरपेक्ष धार्मिक दृष्टिकोण ने भी गद्य के विकास में बाधा डाली। धार्मिक भाषना यथार्थ भाषना की विरोधी है। धार्मिक भाषना आत्मानुभूति पर आधारित होती है और वह गद्य के माध्यम से व्यक्त हो जाती है। इसके विपरीत जीवन का यथार्थ चित्र प्रकट करने गंभीर वास्तविक सांस्कृतिक राजनीतिक और धार्मिक समस्याओं का विश्लेषण निरूपण करने के हेतु गद्य अपेक्षित होता है। जब ये विषय ही न थे तो गद्य कहाँ से आता? डॉ. स्वामिसुन्दरदास ने कहा है, 'गद्य मनुष्य के व्यावहारिक भाव-विनिमय का साधन होने के कारण धार्मिक स्पष्ट और नीरस होने को वाध्य है। उधर हमारा धार्मिक शृंगारपरक साहित्य अपनी मधुरता सरसता में डूबा रहना चाहता था और ऐसे गंभीर विवेचन का नितास्त अभाव था जिसके लिए गद्य अपेक्षित होता है। अतः गद्य के विकास के लिए जिन परिस्थितियों की आवश्यकता होती है वे हिन्दी के जन्म के समय नहीं थी।

ब्रजभाषा गद्य

मध्यकाल में गद्य के दो रूप उत्पन्न होते हैं—ब्रजभाषा गद्य और बोली गद्य। ब्रजभाषा गद्य का सबसे प्राचीन नमूना श्रीरहस्य शताब्दी के एक बोरल पंथी ग्रन्थ में मिलता है। उसके बाद ब्रजभाषा गद्य के नमूने उन दृष्ट्यक्तों की कृतियों में मिलते हैं जिन्होंने बाता-साहित्य लिखा। श्रीरहस्य वैष्णवों की बाता और दो सी वैष्णवों की बाता इसी प्रकार के गद्य-ग्रन्थ हैं। ये ग्रन्थ वैष्णव कवियों द्वारा लिखे गये हैं अतः इनका उद्देश्य साहित्यिक न होकर भक्तिपरक है। इसीलिए जो गद्य इनमें प्रयुक्त हुआ है वह न साहित्यिक है न मुख्यवस्तुतः। ब्रजभाषा गद्य में लिखे कतिपय और ग्रन्थों का भी पता चलता है जैसे 'नामाश्रय का अष्टवाम' ब्रजभाषा केतक का नासिकेष्टोपाख्यान गुरतिमित्र का 'बैताल पञ्चीसी का अनुवाद' आदि। यथार्थ निम्नलिखित स्रोत में बाह्य पथियों द्वारा लिखे गये ग्रन्थों का भी उल्लेख किया है पर भाषा की दृष्टि से उनका कोई महत्त्व नहीं है।

इनके बाद कुछ टीका ग्रन्थ तथा कुछ स्वतन्त्र ग्रन्थ लिखे गये। साहित्यिक ग्रन्थों की टीकाओं में बिहारी गणमई की टीका 'कविप्रिया की टीका 'रामचरितमानस' की टीका 'मनिराम के राम राज' की टीका प्रमुख हैं। स्वतन्त्र ग्रन्थों में प्रियदास की 'सेवक चरित्रा हीरालाल की 'दाहमे अकबरी' की भाषा बचनिका मस्तुलास की 'नितोपदेश का अनुवाद उल्लेखनीय है। पर इन सबकी भाषा समताऊ है और इनसे गद्य का कोई विकास नहीं हुआ।

अब तो गद्य बोली गद्य का प्रारम्भ है अतः यथार्थतः नव प्रवृत्ति के समय के गद्य कवि का 'ब्रज' ग्रन्थ बरनन की महिमा माना जाता है। इसमें प्रचुर भाषा के उत्तम शब्दों का प्रयोग किया गया है तथा जैसे भी इसकी भाषा प्राकृतिक नहीं बोली के निकट है। कुछ मुनलाल जीमियाजी की 'हिन्दी' में लिखी गद्य की पुनर्लेखन भी प्रारम्भिक नहीं बोली गद्य की दृष्टि से अपेक्षित की जा सकती है। नव

व्यथा के उद्रेक के क्षणों में ही कविता का जन्म होता है। अतः गद्य से पहले पद्य के जन्म होने का कारण मानव की संगीत-प्रियता भी रही होगी। तीसरे, आरम्भ में मानव के विचार और भाव सरल होते हैं, उनका प्रेषण पद्य में हो सकता है पर सभ्यता के विकास के साथ साथ विचारों और भावों की जटिलता बढ़ती जाती है, उसे अभिव्यक्त करने के लिए पद्य पगु हो जाता है, अतः गद्य का विकास अपेक्षाकृत बाद में होता है। आरम्भ में भाषा की अभिव्यजना-शक्ति शिथिल होती है, वह भावों की गहनता, विचारों की जटिलता को व्यक्त नहीं कर सकती, अतः जब तक उसमें हृदय के गहनतम गह्वरों में निवास करने वाली भाव-वीचियों को पकड़ कर अभिव्यक्त करने की, सूक्ष्मातिसूक्ष्म विचारों को प्रकट करने की सामर्थ्य नहीं आ जाती, तब तक गद्य-साहित्य का आविर्भाव या तो होता ही नहीं, और यदि होता भी है तो वह अपरिपक्व और अप्रौढ़ रहता है।

अपनी उक्ति को विरस्थायी बनाने की मानव-प्रवृत्ति भी गद्य के अपेक्षाकृत विलम्ब से आविर्भूत होने का कारण रही है। मुद्रण-कला के अभाव में गद्य में कही हुई बात अधिक देर तक स्मरण नहीं रह सकती थी, केवल पद्यात्मक उक्ति ही लोगों को सहज याद रह सकती थी, अतः अपनी उक्ति को चिरस्थायी बनाने के लिए उन्होंने गद्य की बजाय पद्य का आश्रय लिया।

हिन्दी गद्य के प्रारम्भ-काल की परिस्थितियाँ

हिन्दी गद्य के देर से विकसित होने में उपर्युक्त कारणों के अतिरिक्त कुछ अन्य भी कारण थे जिनका सम्बन्ध उन परिस्थितियों से है, जो हिन्दी के जन्म के समय इस देश में विद्यमान थी। हिन्दी के जन्म होते ही देश विदेशियों से आक्रान्त होने लगा था और वे अपनी भाषा अपने साथ लाये थे। उनके लिए यह स्वाभाविक ही था कि वे अपनी भाषा का प्रचार और प्रसार करें और यहाँ की देशी भाषा को प्रतिद्वन्द्विनी समझ उसके विकास में बाधा उपस्थित करें। दूसरे, देश की तत्कालीन राजनैतिक स्थिति ऐसी थी कि साहित्यकार या तो धन और मान पाने के लिए अपने स्वामी के प्रशस्ति-गान गाता था अथवा विदेशी आक्रान्ताओं से मुक्ति पाने के लिए भगवान् की शरण में जा उसकी प्रार्थना करता था। जीवन की गंभीर समस्याओं के विवेचन की ओर जिसके लिए गद्य आवश्यक है, उसका ध्यान ही न था। अतः गद्य दैनिक बोलचाल तक ही सीमित रहा आया, उसे साहित्य में स्थान न मिल पाया। तीसरे, उस समय जिसे हम आज हिन्दी भाषा भाषी प्रदेश कहते हैं, वहाँ किसी सर्वमान्य भाषा का आधिपत्य न था, कोई ऐसी केन्द्रीय भाषा न थी जिसे सब अपनी स्वीकार कर, उसकी उन्नति और विकास में योग देते। उस समय बोलचाल की ही भाषा नहीं साहित्यिक भाषाएँ भी अनेक थी—राजस्थानी, ब्रज, अवधी, बुन्देलखण्डी आदि। यदि साहित्य की भाषा एक रहती, तो सम्भव था कि सबके सम्मिलित प्रयत्नों से किसी एक भाषा में गद्य लिखा जाता और उससे गद्य की भाषा विकसित होती। राष्ट्रीय भावना के अभाव में एक राष्ट्र, एक भाषा का भाव भी जनता के बीच विद्यमान न था। किसी भी एक भाषा को राष्ट्र-भाषा नहीं कहा जा सकता था। राज्य की भाषा यदि उर्दू-फारसी थी, तो जनता की भाषा एक सर्वमान्य

उन्होंने स्त्री-शिक्षा स्त्री-सुधार आदि पर बल दिया। उनमें राजनीतिक सामाजिक और धार्मिक सुधारों की चेतना पायी। उस समय भारतीय जनता वहाँ घबराई की स्थिति बुझि बस-बैसंग आदि से आतंकित और चमत्कृत थी बहा बूखरी और उनके प्रत्याचारों सुधारों आदि से असन्तुष्ट भी थी। एक ओर उस प्रसन्नोप ने आत्म-निरीक्षण की प्रेरणा दी दूसरी ओर समाज-सुधारकों—राधा राम मोहन राय स्वामी दयानन्द—आदि ने हमारी सुप्त चेतना को जागाया धर्म में बुद्धिवाद को स्थान दिया अंध विश्वास और अन्ध कृतियों को त्यागने का आवाहन दिया। राजनीतिक प्रतिकारों की भी माग होने लगी। वह सब कार्य पक्ष में होता सम्भव न था। अतः गद्य का आगम स्वाभाविक था। उच्च मूल्या-मन्त्र ने मौखिक परम्परा को अनादिक बना दिया था। अतः गद्य के विकास के लिए अनुकूल परिस्थितियाँ विद्यमान थीं।

अब ज्ञासकों ने यह भी अनुभव किया कि यत्ने ही राजमाया के रूप में उद्गम को जो सुसमाप्ति परम्परा से उन्हें प्राप्त हुई थी ग्रहण कर लिया था पर वह लोकभाषा न थी और जनता से सम्पर्क स्थापित करने या जन-जन में अपने धर्म का प्रचार करने के लिए लोकभाषा का ज्ञान आवश्यक था। अतः सासकों तथा ईसाई पादरियों दोनों ने लड़ी बोली को जो जनता की भाषा थी सीखने की आवश्यकता समझी। फलस्वरूप एक ओर बाईबिल तथा अन्य ईसाई धर्म की पुस्तकों के अनुवाद लड़ी बोली में किये गये और दूसरी ओर अरब अफसरों को हिन्दी सिखाने के लिए पाठ्य-पुस्तकें तैयार कराई गयीं।

वैसे तो लड़ी बोली का अस्तित्व बूखरी और कबीर के समय में ही था और बीच में मुस्लिम सासकों तथा चारों ओर रमते सामु-सन्तो द्वारा भी उसका व्यापक प्रचार प्रसार हुआ था परन्तु साहित्य द्वारा उसका वरध उन्नीसवीं शताब्दी में ही हुआ क्योंकि उस समय गद्य की आवश्यकता थी और वह गद्य के लिए विशेष उपयुक्त थी।

प्रारम्भिक चार गद्य-लेखक

साहित्य की दृष्टि से भी उन्नीसवीं शताब्दी के दो विभाग हो सकते हैं—पूर्व हरिवंश कास और हरिवंश कास। पूर्व हरिवंश कास में गद्य-साहित्य की रचना दो प्रकार से हुई—स्वातन्त्र्य मुक्त्या और प्रतिकारियों के प्रोत्साहन तथा प्रेरणा द्वारा या धर्म प्रचार के लिए ईसाई पादरियों द्वारा। यद्यपि कुछ विद्वानों का यह कहना है कि हिन्दी गद्य के प्रारम्भिक चारों लेखकों—सयामुक्तान्त, इशा अस्ता की लक्ष्मण और सत्य मिश्र—ने फोर्ट विलियम कॉलेज के अधिकारियों नियोजित पान मिल वाइस्ट की प्रेरणा से अपने गद्य-लेखन शिष्ट पर अब यह स्थापित हो चुका है कि इनमें से दो लेखकों ने—सयामुक्तान्त तथा इशा अस्ता का ने—गद्य रचना स्वातन्त्र्य मुक्त्या ही की थी। आचार्य शिवमोहन सन का यह वचन सत्य ही है कि धर्मियों की ओर से पुस्तकें मिलाने की व्यवस्था होने से दो-एक वर्ष पहले ही सयामुक्तान्त 'मानोपदेय तथा इशा अस्ता का 'रानी केतकी की कहानी' लिख चुके थे।

१७६८ में पटियाला के रामप्रसाद निरजनी द्वारा लिखे गये 'भाषा योगवसिष्ठ' की भाषा तो बहुत ही साफ-सुथरी खड़ी बोली है। उसका गद्य पर्याप्त सुन्दर और परि-
माजित है, अतः विद्वानों ने इसी को खड़ी बोली गद्य का पहला साहित्यिक रूप माना है। इसका एक नमूना देखिये—

वशिष्ठ जी बोले हे राम जी। यह जो वासना रूपी मसार है, उससे तुम मङ्गीश्रृषि के सदृश तर जाओ। राम जी ने पूछा, हे भगवन्। मङ्गीश्रृषि किस प्रकार तरे है सो कृपा करके कहिये? वशिष्ठ जी बोले, मङ्गीश्रृषि का वृत्तान्त मुनो, उसने महा तीक्ष्ण तप किये थे। एक समय मैं आकाश में अपने गृह में था, और तुम्हारे पितामह राजा भ्रज ने मेरा आवाहन किया।

इसके उपरान्त पंडित दीनतराम ने सात सौ पृष्ठों में जो 'जैन पञ्च पुराण' का अनुवाद किया, उसमें भी खड़ी बोली गद्य का नमूना मिलता है, पर उसकी भाषा में वह सौन्दर्य तथा परिष्कृति नहीं जो 'निरजनी' की भाषा में है। अतः 'निरजनी' की ही खड़ी बोली गद्य का प्रथम प्रौढ लेखक तथा उनके 'योगवसिष्ठ' को परिमाजित खड़ी बोली का प्रथम ग्रन्थ कह सकते हैं। इनके उपरान्त के लगभग डेढ़ सौ वर्षों में हिन्दी गद्य की प्रगति एक सी गई।

यहाँ एक प्रश्न पर और विचार कर लिया जाय। जब ब्रजभाषा गद्य और पद्य दोनों क्षेत्रों में स्वामिनी बनी हुई थी, तो यकायक खड़ी बोली ने उसे गद्य के क्षेत्र से कैसे अपदस्थ कर दिया? वस्तुतः इस परिवर्तन के कारण राजनीतिक परिस्थितियों में निहित हैं। जब मुसलमान यहाँ आये, तो उन्होंने विचार-विनिमय के लिए जिस बोली को चुना, वह दिल्ली-मेरठ की खड़ी बोली ही थी। राज्याश्रय या यह बोली मुसलमानों के साथ-साथ उर्दू के रूप में फैलती चली गई और ब्रजभाषा का महत्त्व कम होता गया। अंग्रेजों ने भी राजनीतिक कारणों से उसी भाषा को प्रश्रय दिया जो मुसलमानों के द्वारा राज्यकार्यों में व्यवहृत होती थी। अतः खड़ी बोली का उत्कर्ष हुआ और ब्रज भाषा केवल काव्य के क्षेत्र में बनी रही। वस्तुतः गद्य के लिए भाषा का जो विकसित और समृद्ध रूप चाहिए, वह ब्रजभाषा में पहले से वर्तमान भी न था, अतः खड़ी बोली को उसे अपदस्थ करने में कठिनाई भी न हुई। यदि उस समय ब्रजभाषा का गद्य समृद्ध होता तो उसे अपदस्थ करना कदाचित् कठिन होता या इतना सुकर न होता।

खड़ी बोली गद्य का आरम्भ

हिन्दी गद्य का वास्तविक सूत्रपात उन्नीसवीं शताब्दी में हुआ। उन्नीसवीं शताब्दी के प्रथम चरण में अंग्रेजों का भारत में आधिपत्य स्थापित हो चुका था। राजशासन की दृष्टि से उन्नीसवीं शताब्दी को हम दो भागों में बांट सकते हैं—
१८५७ ई० के पूर्व का जिसमें शासन ईस्ट इण्डिया कम्पनी के हाथों में था और दूसरा १८५७ ई० के बाद जब सत्ता ब्रिटिश साम्राज्य के हाथों में चली गयी। इस शताब्दी में अंग्रेजों के साथ सम्पर्क स्थापित होने पर भारतीय उनके राजनीतिज्ञ, सामाजिक, धार्मिक विचारों से परिचित हुए। मिल और स्पेंसर के विचारों से प्रभावित हो

सन् १८३६ कृता गया है। यदि यह ठीक है तो वस्तुतः उस समय निबन्ध का रचा जाना एक महत्वपूर्ण घटना है।

फोर्ट विलियम कालेज के अधिकारियों की प्रेरणा से यह निबन्ध बासो में सबसे मित्र तथा सम्बन्धित प्रमुख है। कम्पनी के कार्य को सुधारता से चलाने के लिए जब यह निर्माण की आवश्यकता अनुभव की गई तो १८ ई. में निबन्धवास्तु में इन्हीं लोगों को हिन्दी पुस्तक तैयार करने का काम सौंपा। इसीलिए मतिनी मोहन सान्याल तथा प्रीत्य का मत है कि जड़ी बोली इन्हीं बोलों की रेल है।

सन्तु भी मास ने 'प्रेमसागर' लिखा जिस पर श्रीमद्भागवत के दसम् स्कन्ध की छाया है। इन्होंने अपनी भाषा को अन्य भाषाओं के शब्दों से बचाने की चेष्टा की है फिर भी कहीं-कहीं बिदेसी शब्द जैसे बीरव (गुर्खा) आ ही गये हैं। इनकी भाषा में शब्द का भी फुट आ गया है। एक उदाहरण देखिये—

जब सब रात बितीत गई धीर धार बड़ी पिछसी रही तब मन्दराय बी मे ऊधो बी मे कहा कि महाराज जब बलि मचने की बिरियां हुई जो घापकी घावा पाळें तो यमुना स्नान कर घाळें 'पहले बरन उतार देह कुछ करी पीछे नीर के निकल बाय रज सिर बड़ाय हाथ जोड़ कासिन्धी के प्रति स्तुति पाय आचमन कर बल मे पड़े।

इस उद्धरण में बिरिबी बाय बड़ाय गाय बावि बजभाया के प्रयोग हैं। यद्यपि सम्बन्धित बड़े विद्वान् न के पर जिस समय उन्होंने लिखा वह हिन्दी की बुद्धि का समय का शन' उनका योगदान महत्वपूर्ण है। उनकी भाषा में घस्त्रिस्ता है, उनके शब्दों का रूप निश्चित नहीं है व्याकरण-सम्बन्धी नियमों का भी पालन विधिवतापूर्वक किया गया है। कुछ अनुवाद धीर कवितामय भाषा भी उनके गद्य में मिलती है तथापि उनकी कृति का ऐतिहासिक महत्व असम्निग्ध है।

सदस्य मिश्र का 'मासिकेतोपाख्या' संस्कृत शब्द 'चन्द्रावती का अनुवाद है और उनकी भाषा-शैली को जानन का सोच। इसकी रचना १८ ई. में हुई थी। उसके मधुने देखिए—

'बेलो यह कर्म का लेन कहाँ इहाँ नामा भाति म बी पुनराह के बिलीने पर मुख से दिन उत्त जिसके बीगते मे सी श्रम अवल मे कन्ध मूल ला काटे—कुछ पर सोकर स्याटी के बहुदिमि बरानने शब्द सुनि बीसे विपति काटती होगी।

तब सिर नवाय प्रनाय कहि हाथ जोर लये नमराय स्तुति करने।

'समाचार सुनि बहुत चुड़ाई'

इन उद्धरणों से प्रष्ट होता है कि जहाँ इनकी भाषा में एक धीर बजभाया के शब्द सुनि नवाय बावि हैं वहाँ दूसरी धीर पूर्वी प्रयोग भी हैं जैसे 'चुड़ाई'। कुछ सीमा तक सुबबंदी भी इनमें मिलती है।

इनकी भाषा सम्बन्धित भी भाषा में तो निश्चय ही अधिक प्रीति है पर वह पूर्वी प्रयोगों तथा व्याकरण की भूलों में भुक्त नहीं है। उद्ग का प्रभाव भी कुछ कम नहीं है। उद्ग मुद्रावती तथा बापवावली का प्रयोग भी जैसे 'मृने ही घाम हो गये मुन्ना ला नड़ाया' उनकी भाषा में मिलता है। 'कठ के बीठी धीर लपी सोचने मे उद्ग

इशा अल्ला खाँ का 'उदयभान चरित्र' या 'रानी केतकी की कहानी, (१८५६-१८६६ ई०) भाषा-प्रयोग के रूप में लिखा गया था, यद्यपि यह प्रयोग स्वान्त सुखाय ही था, किसी बाह्य प्रेरणा या दबाव के फलस्वरूप नहीं। इशाअल्लाखाँ की भूमिका इसका प्रमाण है —

“ कोई कहानी ऐसी कहिये कि हिन्दी छुट और किसी बोली का पुट न मिले, तब जाके मेरा जी फूल कली के रूप में खिले ।” वह चाहते थे कि उसमें हिन्दीपन भी न निकले और भाषापन भी न हो ।” इशा के सामने उर्दू तथा संस्कृत मिश्रित हिन्दी दोनों के नमूने थे, पर वह न तो अपनी भाषा को उर्दू-फारसी मिश्रित बनाना चाहते थे और न संस्कृत मिश्रित। वह उसे गवार या प्रान्तीय भी न होने देना चाहते थे। अतः उन्होंने अपनी भाषा को एक नए पथ पर चलाया। एक नमूना देखिये—‘कोई क्या कह सके, जितने घाट दोनों राज की नदियों में थे, पक्के चाँदी के थक्के से होकर लोगों को हुक्का-बक्का कर रहे थे। और जितनी ढक्की नावें थी, सुनहरी, सजी-सजाई कसी-कसाई और सौ-सौ लचकें खातियाँ आतियाँ जातियाँ ठहरातियाँ फिरातियाँ थी। उन सभी पर खचाखच कचनियाँ रामजनियाँ, डोमनियाँ भरी हुई अपने-अपने करतबों में नाचती, गाती, बजाती, कूदती, फादती, घूमे मचातियाँ, अगडातियाँ, जम्हातियाँ, उगलियाँ, नचातिया और ढुली पडतियाँ थी ।”

इस उद्धरण से उनकी भाषा की कतिपय विशिष्टताएँ स्पष्ट परिलक्षित होती हैं। उनकी भाषा-शैली में चटक-मटक है, गढ़त शब्दों का बाहुल्य है। शब्दावली केवल ठेठ और तद्भव शब्दों से बनी है। व्रज, अवधी, और बुन्देली आदि प्रादेशिक भाषाओं के शब्दों का प्रयोग नहीं किया गया है। संस्कृत की तत्सम शब्दावली का भी यहाँ बहिष्कार किया गया है। अरबी-फारसी के विद्वान्, उर्दू के कवि, शाह आलम के दरबारी होने पर भी उन्होंने अरबी-फारसी के शब्दों को स्थान नहीं दिया है, केवल शैली में ही उर्दू की चपलता है या कहीं-कहीं उर्दू मुहावरों का प्रयोग किया गया है। गद्य में भी पद्य-की तरह तुक मिलाने की प्रवृत्ति ने गद्य को बेतरह घेर रखा है। इस भाषा में कहीं-कहीं फारसी का सा वाक्य विन्यास भी मिलता है जैसे “सिर झुकाकर नाक रगड़ता हूँ उस अपने बनाने वाले के सामने ।” यहाँ क्रिया कर्ता के बाद तथा कर्म के पूर्व रखी गयी है। आधुनिक हिन्दी और उर्दू में कृदन्त-क्रियाओं और विशेषणों का प्रयोग होता है, पर उनमें वाचक सूचक चिह्न नहीं होते, परन्तु पुरानी उर्दू में इन वाचक सूचक चिह्नों का प्रयोग होता था। इशा ने भी ऐसे प्रयोग किये हैं। उनके कृदन्तों, विशेषणों तथा विशेष्यो में लिंग और वचन का साम्य है जैसे ‘आतियाँ जातियाँ जो सासे हैं, पसलियाँ बहलातियाँ हैं आदि ।’

स्वान्त-सुखाय गद्य लिखने वाले दूसरे लेखक थे मुन्शी सदासुखलाल (सन् १८२४ ई०)। इन्होंने ‘विष्णु पुराण’ के आधार पर एक अपूर्ण ग्रन्थ तथा ‘सुखसागर’, जिसका आधार ‘श्रीमद्भागवत’ था लिखे। ये भगवद्भक्त तथा धार्मिक प्रवृत्ति के व्यक्ति थे। अतः इनकी भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्द हैं तथा शैली पंडिताऊपन लिए कथा-वाचको सी है, वाक्य-योजना भी विशृंखल है। मुन्शी जी की प्राप्य रचनाओं में ‘पुराण निर्णय’ नामक निबन्ध का भी विशिष्ट स्थान है। इसका काल

रहा था तभी भारतेन्दु का उदय हुआ। उनकी वृत्ति समन्वयवादी थी परन्तु उन्होंने दोनों घटिवादी धर्मियों में सामंजस्य स्थापित किया। उन्होंने विषयानुसृत भाषा प्रपनाने का मुझब दिया। उनके समय में हिन्दी के सामने दो समस्याएँ थी—निर्माण की तथा भाषा-परिष्कार की। उन्होंने अपने सक्रिय प्रयत्नों से हिन्दी भाषा की एक रूप रेखा स्थिर की। भाषावेत्तपूर्ण बसती हुई बातों के लिए उन्होंने छोटे छोटे वाक्यों वाली सरल संज्ञावली की सीखी प्रपनायी और तथ्य-भिरूप के लिए बड़े-बड़े वाक्यों में गुम्फित कठिन तत्पद शब्दावली का प्रयोग किया। उनकी भाषा एक ओर प्राचीन भाषा के शब्दों से रहित और पण्डिताजन से दूर है तो दूसरी ओर उन्हें परबी फारसी संस्कृत के शब्दों से बोझिल भाषा भी कहकर नहीं। उनकी कुशाग्र बुद्धि ने समय की गरज पहचानी और अनुभव किया कि ऐसे ऐनिक बनने से काम न चलेगा। सेनापति का उत्तरदायित्व भी निम्न होना। परन्तु एक मण्डल तैयार किया जो 'भारतेन्दु मण्डल' कहलाया। इस मण्डल के साहित्य रचना में तीन व्यक्तिगत्तों में प्रमुख थे—सामा धीनिवासदास प्रतापनारायण मिश्र बालकृष्ण भट्ट प्रमोदकांत व्यास बालमुकुन्द युक्त और प्रेमचन्द। यह मण्डल हरिवंश की भाषा को आदर्श मानता था और उसे हरिवंशी हिन्दी कहता था तथापि विषय और व्यक्तिगत शक्ति की भिन्नता के फलस्वरूप इनका एक भी भिन्न-भिन्न है।

भारतेन्दु युग सुधार का युग था। सुधार के लिए हास्य व्यंग्य का प्रयोग बिलकुल प्रभावशाली होता है जتنا व्यंग्य कोई नहीं। परन्तु भारतेन्दु मण्डल के अनेक सदस्यों ने उसका प्रथम तिआ पण्डित प्रताप नारायण मिश्र स्वयं बड़े चिनोरी स्वभाव के व्यक्ति थे और उनके साहित्य पर उनके स्वभाव की पूरी-पूरी छाप थी। वे अपनी भाषा की पूर्ण प्रयोगों द्वारा और भी हास्यमय बना देते थे। कहावतों और मुहावरों से वह और भी सजीव बन गये थे।

पण्डित बालकृष्ण भट्ट में भी हास्य-चिनोरी का पुनः है परन्तु उनमें पण्डित्य की भाषा कुछ अधिक है। संस्कृत गमित पद्यावली के साथ उर्दू-फारसी के उर्दू हिन्दी उर्दू के शब्दों की एक साथ रखना, एक-एक शब्द के लिए तीन-तीन शब्द रखना उनकी भाषा सीखी की विशेषता है। ओ लो। भाप गया है बना है करिमा है। तितित्ता है—जिनामिता है। मुहावरों का प्रयोग और मुकबन्दी भी यत्र तत्र मिल जाती है। जानता नहीं मेला है ज्येसा है तमासवीनों की पीठ का रोला है। उंय बी के लखो जैसे Education National Vagour Strength पूरे वाक्य Breakers of home cannot be the maker of nations भी उनकी भाषा में मिलने हैं। घामीय प्रयोगों समुन्धय-मुम्भय वादि से भी उनकी भाषा मुक्त नहीं है। इस युग के घामी लेखकों की दृष्टि में उनके हृदय का उत्थान स्वभाव की शिथिलता सजीवना और गुण्य निजीयन निम्नता है।

नारायण यह कि भारतेन्दु ने अपनी बड़ी हुई परिष्कृत भाषा का प्रतिमान प्रस्तुत कर वह तत्पश्चात् भाषा के स्वल्प का प्रथम मूलभाषा तो दूसरी ओर हरिवंश पण्डित वादि निवासियों द्वारा लेखनी की विविध साहित्य निरूपों की प्रस्था की।

वाक्य रचना की छाप है। इन सबसे ऐसा लगता है कि उनके सामने भाषा का कोई आदर्श न था, तथापि भाषा की प्रौढता की दृष्टि से वे समकालीन लेखकों में सर्वश्रेष्ठ माने जाते हैं। उनकी भाषा गठीली है, उसमें लल्लूलाल की भाषा का लचरपन नहीं, शब्दों की तोड़-मरोड़ नहीं, शब्दों का जाल नहीं, लम्बे-लम्बे समास नहीं, तुक तथा अनुप्रास का बाहुल्य नहीं।

सारांश यह है कि इन प्रारम्भिक गद्य-लेखकों में सदासुखलाल की भाषा अधिक टकसाली, संस्कृत मिश्रित, साधु भाषा है। इसकी भाषा में घरेलूपन तुक-बन्दी तथा उछलकूद है, लल्लूलाल की भाषा में ब्रजभाषापन अधिक है और सदल मिश्र की भाषा में उर्दू का प्रभाव तथा पूर्वी प्रयोगों का बाहुल्य। फिर भी सदल मिश्र की भाषा ही अधिक व्यावहारिक, परिमार्जित और सुसंस्कृत थी। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के शब्द इस सम्बन्ध में उल्लेखनीय हैं, “इनकी भाषा में भावी खड़ी बोली का मार्जित रूप स्पष्ट हुआ। आगे चलकर साहित्य में जो भाषा गृहीत हुई, उसका गठन बहुत कुछ सदल मिश्र की भाषा पर हुआ है।”

इन लेखकों के पश्चात् हिन्दी गद्य के क्षेत्र में जो कुछ कार्य हुआ वह पादरियो द्वारा, धर्म सुधारकों द्वारा या शिक्षा संस्थाओं द्वारा। सन् १८२४ में कालेज और स्कूलों के पाठ्यक्रम में हिन्दी को स्थान मिला आगरा कालेज में हिन्दी पढ़ाने की विशेष व्यवस्था की गयी। १८३३ ई० में ‘आगरा बुक सोसाइटी’ की स्थापना हुई जिसके तत्त्वावधान में इतिहास आदि की कई मौलिक पुस्तकें प्रकाशित हुईं तथा पाठ्य-ग्रंथ भी लिखे गये।

सन् ५७ की आरम्भ से पहले भी शिक्षा के प्रयत्न शुरू हो गये थे। मैकॉले अंग्रेजी शिक्षा चाहता था पर अधिकारियों को विश्वास हो गया था कि बिना लोक-भाषा की शिक्षा दिये काम नहीं चल सकता। अतः उन्होंने उस ओर भी ध्यान दिया। सन् १८११ में राजा शिवप्रसाद सितारे हिन्दू के शिक्षा-विभाग के इन्स्पेक्टर नियुक्त होने पर, उनके सतत प्रयत्नों से हिन्दी तथा देवनागरी लिपि को शिक्षा-विधान में स्थान तो प्राप्त हुआ, पर या तो हिन्दी की रक्षा की भावना से अथवा समय की गति को अच्छी तरह परखने के कारण उन्होंने उसका ‘ग्रामफहम’ तथा ‘खास पसन्द’ रूप ही अधिक अपनाया। वह हिन्दी को अदालती भाषा उर्दू के अधिक निकट लाना चाहते थे, “I think it is better to help the people in increasing their familiarity with the court-language” ऐसी ही भाषा में उन्होंने ‘इतिहास तिमिर नाशक’, ‘वीरसिंह वृत्तान्त’, ‘राजा भोज का सपना’ आदि पुस्तकें लिखीं। इस भाषा में उनका मुकाबला उर्दू-फारसी की ओर अधिक था। दूसरी ओर उन्हीं के समकालीन राजा लक्ष्मणसिंह विभुष हिन्दी के पृष्ठपोषक थे और संस्कृतगर्भित भाषा का प्रयोग करते थे। उन्होंने भाषा का आदर्श प्रस्तुत करते हुए ‘शकुन्तला’ नाटक लिखा।

भारतेन्दु-युग

हिन्दी भाषा के स्वरूप के सम्बन्ध में जब इन राजाद्वय में परस्पर विरोध चल

रहा या तभी भारतेन्दु का उदय हुआ। उनकी कृति समन्वयवादी की प्रथम उन्होंने दोनों प्रतिवादी पैमियों में सामंजस्य स्थापित किया। उन्होंने विषयानुक्रम भाषा प्रपनाने का सुझाव दिया। उनके समय में हिन्दी के सामने दो समस्याएँ थी— निर्माण की तथा भाषा-परिष्कार की। उन्होंने अपने सक्रिय प्रयत्नों में हिन्दी भाषा की एक रूप रेखा स्थापित की। भाषावेद्यपूर्ण ज्ञान की हुई बातों के लिए उन्होंने छोटे छोटे वाक्यों वाली सरल शब्दावली की शैली प्रपनवाई और लघु-निरूपण के लिए बड़े-बड़े वाक्यों में सुस्पष्ट कठिन तरल शब्दावली का प्रयोग किया। उनकी भाषा एक और प्रांतीय भाषा के मध्य से रहित और पश्चिमाञ्चल से दूर है तो दूसरी ओर उन्हें घरवादी फारसी संस्कृत के शब्दों से बोझिल भाषा भी दृष्टि नहीं। उनकी कुशाग्र बुद्धि ने समय की नब्ब पहचानी और अनुभव किया कि पहले सैनिक बनने से काम न चलेगा। सेनापति का उत्तरदायित्व भी निम्ना होगा। परन्तु एक महान् तैयार किया जो 'भारतेन्दु मञ्जरी' कहलाया। इस मञ्जरी के साहित्य रचना में तीन व्यक्तियों में प्रमुख थे—साक्षात् योगिदासदास प्रतापनारायण मिश्र बालकृष्ण भट्ट अम्बिकादास आश्रित बालकृष्ण मुष्ट और 'प्रेमचन्द'। यह महान् हरिश्चन्द्र की भाषा को आदर्श मानता था और उसे हरिश्चन्द्र की हिन्दी कहता था तथापि निम्न और व्यक्तिगत शक्ति की भिन्नता के फलस्वरूप इनका गद्य भी भिन्न-भिन्न है।

भारतेन्दु बुध सुधार का युग था। सुधार के लिए हास्य व्यंग्य का प्रबल विद्युत प्रभाव सामी होता है उतना अन्य कोई नहीं। परन्तु भारतेन्दु मञ्जरी के अनेक लेखकों ने उसका आभय लिया। पश्चित प्रताप नारायण मिश्र स्वयं बड़े विनोदी स्वभाव के व्यक्ति थे और उनके साहित्य पर उनके स्वभाव की पूरी-पूरी छाप भी है। वे अपनी भाषा को पूर्वी प्रयोगों द्वारा और भी हास्यमय बना देते थे। कहावतों और मुहावरों से वह और भी सजीव बन गयी है।

पश्चित बालकृष्ण भट्ट ने भी हास्य विमोह का पूरा है। पर उनमें पाश्चिम की भाषा कुछ अधिक है। संस्कृत श्रुति पदावली के साथ उर्दू-फ़ारसी के शब्द हिन्दी उर्दू के शब्दों को एक साथ रखना एक-एक शब्द के लिए तीन-तीन शब्द रखना उनकी भाषा शैली की विशेषता है। जो जो। भाषा क्या है बना है करिमा है तितित्ता है—फिनामिना है। मुहावरों का प्रयोग और तुकबन्दी भी यथ तथ मिल जाती है जानता नहीं मेला है भलेला है, तमासनीनों की भीड़ का रोना है। अंग्रेजी के सन्तो जैसे 'Education National' 'Vagour Strength' पूरे वाक्य 'Breakers of home cannot be the maker of nations' भी उनकी भाषा में मिलते हैं। प्राचीन प्रयोगों 'समुद्भव-बुद्भव' आदि से भी उनकी भाषा मुक्त नहीं है। इस बुध के सभी लेखकों की कृतियों में उनके बुध का उत्साह स्वभाव की शिन्धारिनी सजीवता और सुलभ निबीपन मिलता है।

सारांश यह कि भारतेन्दु ने अपनी मज्जी हुई परिष्कृत भाषा का प्रतिमान प्रस्तुत कर यदि एक ओर भाषा के स्वल्प का प्रबल सुलभाका तो दूसरी ओर हरिश्चन्द्र चम्पिका आदि पत्रिकाओं द्वारा लेखकों को विविध साहित्य लिखने की प्रेरणा दी।

भारतेन्दु-मण्डल की स्थापना तथा उसके सदस्यों के कृतित्व ने हिन्दी साहित्य के विभिन्न अंगों—नाटक, निबन्ध, कहानी, उपन्यास, आलोचना आदि को समृद्ध किया। भारतेन्दु-युग ने हिन्दी के प्रचार और प्रसार के क्षेत्र में भी कुछ कम काम नहीं किया। उनके लेखों और भाषणों, गौरीदत्त तथा अयोध्याप्रसाद खत्री के हिन्दी का झंडा लेकर घूमने, देवकीनन्दन खत्री तथा किशोरीलाल के उपन्यासों से हिन्दी का खूब प्रचार हुआ। हिन्दी पत्र पत्रिकाओं—‘हरिश्चन्द्र चन्द्रिका,’ ‘हिन्दी प्रदीप,’ ‘आनन्द कादम्बिनी’ इत्यादि ने भी इस कार्य को आगे बढ़ाया। गुलावराय जी ने इस युग का मूल्यांकन करते हुए लिखा है, “संक्षेप में उन्नीसवीं सदी गद्य-निर्माण का समय था। उसमें गद्य का विकास और विस्तार हुआ। भाषा में व्याकरण की व्यवस्था लाना और काट-छांट का काम आगे द्विवेदी-युग में हुआ। द्विवेदी-युग में विषय का विस्तार बढ़ा और उनमें अपेक्षाकृत अधिक गहराई भी आई, किन्तु निबन्धों की पृष्ठभूमि में रहने वाले निजीपन, हृदयोल्लास और चलतेपन के लिए हरिश्चन्द्र-युग चिरस्मरणीय रहेगा।”

द्विवेदी-युग

भारतेन्दु-काल में हिन्दी का प्रचार और प्रसार तो हुआ, साहित्य के विविध अंग भी सम्पन्न बने, परन्तु गद्य अभी अपरिमाणित और अशुद्ध ही था। इस कमी की ओर सर्वप्रथम महावीरप्रसाद द्विवेदी जी की दृष्टि गयी। भारतेन्दु-युग की बाढ़ को स्थिर गति देने का काम उन्होंने किया। भाषा-सम्बन्धी जितना भी लचरपन, व्याकरण के जितने भी शिथिल प्रयोग उनके सामने आते थे, उन्हें वह शुद्ध करते थे, अशुद्ध लिखने वालों की भर्त्सना कर उन्हें शुद्ध लिखने के लिए प्रेरित करते थे, स्वयं लेख लिख कर शुद्ध खड़ी बोली गद्य का उदाहरण उपस्थित करते थे। जहाँ एक ओर वह नवीन लेखकों और कवियों को प्रोत्साहन देकर निर्माण-कार्य में लगाते थे, वहाँ दूसरी ओर उनकी रचनागत समस्त दोषों से बचाने के लिए कठोर नियन्त्रण और अनुशासन में भी रखते थे।

भाषा परिष्कार के लिए उनके सामने तीन समस्याएँ थी—अराजकता दूर करने की, व्याकरण की तथा शब्द-भंडार की। संस्कृत, बंगला, मराठी, उर्दू और अंग्रेजी पढ़े लिखे लेखक हिन्दी लिखते समय अपने लेखों में इन भाषाओं के शब्द ले आते थे, अतः कहीं बंगला, कहीं उर्दू तथा कहीं मराठी, अंग्रेजी के शब्द उनकी कृतियों में छिटके मिलते थे। स्वयं हिन्दी के कई रूप थे—पूर्वी बोली, ब्रज, अवधी, बुन्देलखड़ी आदि और इन सभी बोलियों के शब्द भी निस्संकोच प्रयुक्त होते थे। इससे अराजकता उत्पन्न हो गयी थी। द्विवेदी जी ने इसे दूर किया। दूसरी समस्या व्याकरण की थी। नये लेखक अपने उत्साह में या अल्पज्ञान के कारण व्याकरण के नियमों का ध्यान नहीं रखते थे। द्विवेदी जी ने ‘सरस्वती’ पत्रिका द्वारा इस समस्या को दूर किया। उन्होंने विराम-चिह्नो, पैराग्राफों की ओर भी लेखकों का ध्यान आकृष्ट किया। तीसरी समस्या थी अपर्याप्त शब्द-भंडार की। हिन्दी का शब्द-भंडार उस समय इतना न्यून था कि उसमें सभी भावों की अभिव्यक्ति नहीं हो सकती थी। इसी कमी के कारण लेखकों को कभी-कभी ग्रामीण शब्दों का अवलम्बन ग्रहण करना पड़ता था जिससे भाषा में गवारूपन झलकने लगता था। द्विवेदी जी का ध्यान इस ओर भी गया। उन्होंने शब्दों के तीन वर्ग किये—प्रान्तज, क्षणभंगुर तथा व्यापक। व्यापक के

अंतर्गत उन्होंने वे सब शब्द लिये जो हिन्दी-शब्दों में सर्वत्र समझे जा सकें और उन्होंने इन्हीं शब्दों के प्रयोग के लिए लेखकों को प्रोत्साहित किया। शब्द-संग्रह को सम्पन्न बनाने के लिए उन्होंने अथ ही बगला भराठी भाषि भाषाओं का सहयोग लिया।

हिन्दी साहित्य को सम्पन्न बनाने के लिए विभिन्न साहित्यों से जहाँ भी कोई विशेष बात उन्हें मिलती उसी को वह हिन्दी माध्यम से लिखकर पाठकों को देते। विज्ञान समाज-शास्त्र मनोविज्ञान व्यापार भाषि से सम्बन्धित लेखों के लिए वह अथ ही शब्दों का हिन्दी में समांतर करते या नए शब्द अथ ही शब्दों या वाक्यों के आधार पर गढ़ते। बगला संस्कृत भराठी से भी उन्होंने शब्द ग्रहण कर हिन्दी के शब्द संग्रह को सम्पन्न बनाया। उर्दू अरबी फारसी के अनेक शब्द भी हिन्दी में लिये क्योंकि बहुत से लेखक उर्दू से हिन्दी में आये थे।

सैली की दृष्टि से हिन्दी की गद्य-सैली के दो पक्ष लिये जा सकते हैं—बातचीत सैली और व्यक्तिगत सैली। भारतीय सैली से हमारा अभिप्राय उस सैली से है जिसमें अनेक साहित्यों की केवल उन्हीं सैलीयत विशेषताओं को अपनाया गया जो हिन्दी की मूल प्रकृति से मेल जाती थी। ग्रहण और त्याग की नीति से जो सैली निर्मित हुई उसमें अथ ही साहित्य की मूल भाव-व्यक्तता बगला की सरलता और मधुरता अपनी प्रकृति से मेल न जाने के कारण उर्दू की अत्यधिक उच्च-ऊँच अश्लीलता और अतिशयोक्ति भराठी की अलंकारिकता बगला की अत्यधिक सरलता और संस्कृत की अनुप्रास-यमक प्रियता और अशुभत सम्बन्ध को विस्तृत नहीं अपनाया। यह भारतीय सैली भारत-नु-काल तक निर्मित नहीं हो पाई थी। परन्तु व्यक्तिगत सैली का धारण बालकृष्ण भट्ट प्रतापनारायण मिश्र तथा बालकृष्ण मुक्त के शिष्य चम्पू का चिट्ठा द्वारा हो सका था। बाद में द्विवेदी-युग में भी लेखकों की शक्ति उत्कार अथवा व्यक्तिगत प्रवृत्ति भाषि के कारण व्यक्तिगत सैली के अनेक रूप मिलते हैं। वस्तुतः व्यक्तिगत सैली लेखक की वृत्ति पर आधारित होती है अतः वह किसी एक रूप की बपीती न होकर हर रूप में पाई जायेगी। द्विवेदी-युग में यदि द्विवेदी जी की सैली बरेलू और चित्तामण की स्वामसुन्दरदास की सैली में आधागत विशेषताएँ थी अन्तर सरमा मुन्नेरी की सैली में बातचीत की मुग्धकारी विशेषताएँ थी चण्डीप्रसाद हजरेल की सैली कहीं सूक्ष्म और कहीं समासमयी होती थी। जगन्नाथ-युग में भी पन्त महादेवी और प्रसाद की गद्य-शैली में व्यक्तिगत विशेषताएँ मिलती हैं और आन भी डॉ. गोपेश आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी और 'पद्म' की सैली एक-दूसरे से भिन्न है।

आधुनिक काल

द्विवेदी-युग में द्विवेदी जी के बाद हिन्दी गद्य का विकास करने वालों में श्री स्वामसुन्दरदास का नाम उल्लेखनीय है। काशी नागरी प्रचारिणी सभा हिन्दी-साहित्य सम्मेलन प्रयाग काशी विश्वविद्यालय के माध्यम से। उन्होंने प्राचीन ग्रन्थों की ओर कड़ाई आग्रह से आग्रह की प्रतिष्ठा कड़ाई अन्तर्गत चित्त और प्रीति रचना-प्रणाली का स्वल्प स्मरण किया साहित्यालोचन का कार्य आरम्भ किया और अपने विविध विषयों पर लिखे ग्रन्थों से हिन्दी का गद्य-संग्रह समृद्ध किया।

आलोचना के क्षेत्र में युगान्तर उपस्थित करने वाले आचार्य शुक्ल हुए। उनसे पूर्व सैद्धान्तिक समीक्षा का कोई विहित स्वरूप नहीं था, उसका व्यावहारिक पक्ष भी दुर्बल और क्षीण था। लाला भगवानदीन, पं० पद्मसिंह शर्मा आदि द्वारा स्थापित आलोचना-पद्धति में तथ्यातथ्य निरूपण की उस अन्तःस्पर्शी मार्मिकता का उद्घाटन करने की क्षमता नहीं थी जिसका अनुसरण कर समीक्षा की विभिन्न प्रणालियों को बल मिलता। शुक्ल जी ने सर्वप्रथम अपनी तुलसी, सूर तथा जायसी की विस्तृत समीक्षाओं द्वारा समीक्षा का शुद्ध रूप प्रस्तुत किया। शुक्ल जी ने कृतिकार की अपेक्षा कृति के गुण-दोष दर्शन पर अधिक ध्यान दिया, कवियों की आन्तरिक प्रवृत्तियों और उनके सम्पूर्ण कविकर्म की सहृदयता पूर्ण व्याख्या की। उन्होंने शास्त्रीय चिंतन का महत्त्व समझाया, आलोचक की स्वच्छन्द ढंग से मीमांसा करने की स्वतंत्रता पर बल दिया और इस प्रकार समालोचना के क्षेत्र में नये पथ का सूत्रपात किया। निबन्धों के क्षेत्र में भी उनकी देन स्तुत्य है। निबन्ध को गम्भीर स्तर पर ले जाने, भाषा में कसावट लाने, मनोवैज्ञानिक निबन्ध लिखने का श्रेय उन्हीं को है।

हिन्दी की गद्य-रचना के क्षेत्र में जयशंकर प्रसाद और प्रेमचन्द के आगमन से साहित्य और भी सम्पन्न हुआ। प्रसाद की प्रतिभा से पोषित कल्पना और भावुकता-पूर्ण और प्रेमचन्द की युग धर्म से अनुप्राणित लेखनी ने गद्य की धारा को गतिशील और पीनकाय बनाया। प्रसाद ने यदि अपने काव्यत्व से, तो प्रेमचन्द ने व्यावहारिक जीवन की यथार्थवादिता से जीवन के चित्र प्रस्तुत किये। प्रसाद के नाटक, उपन्यास और कहानियाँ—सभी काव्यत्व, भावुकता और इन्द्रधनुषी आलोक से दीप्तिमान हैं, तो प्रेमचन्द के उपन्यासों और कहानियों में मध्याह्न के सूर्य की प्रखर किरणें दमकती हैं। सारांश यह कि दोनों ने अपने निबन्धों, नाटकों, कहानियों और उपन्यासों से न केवल हिन्दी गद्य-साहित्य के भण्डार को ही समृद्ध बनाया, अपितु भाषा-शैली को भी नई भंगिमा प्रदान की।

प्रेमचन्द ने सरल, पर सशक्त गद्य का स्वरूप उपस्थित किया, तो प्रसाद जी ने काव्यमय गद्य का।

आधुनिक कवियों में से अधिकांश आलोचक भी हैं। पत, प्रसाद, निराला, महादेवी, अज्ञेय, बच्चन सभी ने अपने काव्य-सिद्धान्तों या कला-सम्बन्धी विचारों को स्पष्ट करने के लिए विस्तृत भूमिकाएँ अथवा स्वतन्त्र लेख लिखे हैं। इन लेखों ने जहाँ एक ओर आलोचना को समृद्ध, सूक्ष्म एवं प्रौढ़ बनाया है, वहाँ हिन्दी गद्य की शैली को भी विकसित किया है।

उपन्यास और कहानी के क्षेत्र में भी मनोवैज्ञानिक और आचलिक उपन्यासों के कारण भाषा तथा शैली दोनों में महान परिवर्तन हुआ है। अब विवरणात्मक शैली के स्थान पर साकेतिक शैली का प्रयोग अधिक होता है। भाषा का शब्द-भण्डार तो समृद्ध हुआ ही है, उसमें सूक्ष्माति सूक्ष्म भावों तथा गहन से गहन विचारों को प्रकट करने की भी अभूतपूर्व क्षमता आ गई है।

इस प्रकार आज हिन्दी का गद्य-साहित्य सभी दृष्टियों से सम्पन्न है। विषय-विस्तार तथा भाषा की विविध भंगिमाओं दोनों की दृष्टि से यह हिन्दी साहित्य की चरमोन्नति एवं उत्कर्ष का काल है।

नाटक का स्वरूप विवेचन

१ नाटक का मानव-जीवन में महत्त्व

२ 'नाटक' शब्द की विन्यास के विषय में विभिन्न मत

३ नाटक के प्रमुख लक्षण

४ नाटक के तत्त्व—(अ) भारतीय भाषाओं की दृष्टि से नाटक के तत्त्व—

(क) वस्तु (ख) पात्र (ग) रस (घ) अभिव्यक्ति (ङ) दृष्टि (च) वास्तविक भावों की दृष्टि से नाटक के तत्त्व—(क) कथानक (ख) पात्र और चरित्र-विवरण (ग) दृष्टिकोण (घ) देश काल (ङ) अवस्था (च) शैली, (छ) वैयक्तिक एवं सामाजिक भावों के दृष्टि कोणों में सम्मिलन

५ प्राचीन एवं नवीन नाटकों में अन्तर

६ व्यंग्यवाद

नाटक का मानव-जीवन में महत्त्व

यदि संस्कृत की उक्ति काव्येषु नाटक रम्यम को परिसुख स्वीकार कर लिया जाय तो देखना यह है कि नाटक की यह रम्यता अथवा उत्कर्ष किस बात में है? काव्य की विभिन्न विधाओं की अपेक्षा नाटक ही सर्वोत्कृष्टतम माना गया है। वस्तुतः इसकी सर्वाधिक्यता उसकी प्रभाव-शक्ति में अन्तर्निहित है। नाटक साहित्य की ऐसी विधा है जो मानव-व्यक्ति पर प्रभाव डालने में सर्वाधिक समर्थ है। इसका कारण होने के कारण नाटक को समझने तथा उससे प्रभाव ग्रहण करने के लिए मानव को बहुत ही कम मानसिक प्रयास करना पड़ता है। राजनाथ शर्मा ने साहित्य के विभिन्न धातुओं की अपेक्षा नाटक का उत्कर्ष प्रदर्शित करते हुए लिखा है— नाटक की प्रभाव-त्पादक शक्ति वास्तविक के अन्तर्गत की अपेक्षा अधिक स्थायी यहाँ और व्यापक होती है क्योंकि इसमें इस वास्तविकता का अनुभव करते हैं। अन्तर्गत में सभी द्वारा कल्पना की सहायता से मानसिक चित्र उपस्थित किये जाते हैं परन्तु दृश्य-काव्य में हमें कल्पना पर इतना बल नहीं देना पड़ता जहाँ कल्पना की कमी से शब्दों की धारा सही पूरी कर देती है। अन्तर्गत में धर्म का विधान होता है और दृश्य-काव्य में मूर्त का। साधारण बुद्धि के लिए मूर्त और प्रत्यक्ष चित्रण बोधगम्य होता है तथा धर्म नहीं। इसलिए नाटक साहित्य के अन्तर्गत की अपेक्षा साधारण जनता के अधिक लक्षणीय होने के कारण उसकी अपनी शक्ति है। शब्दों और कथानकों की दृष्टि से भी नाटक का महत्त्व समस्त काव्योपेक्षा अधिक है।”

इतना ही नहीं, नाटक का क्षेत्र इतना अधिक विस्तृत है कि उसमें मानव-जगत् के समस्त व्यापार समाहित हो जाते हैं। नाट्यशास्त्र में स्पष्ट कहा गया है—

“न स योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यत्र न दृश्यते ।

सर्वशास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च ।”

अर्थात्, योग, कर्म, सभी शास्त्र, शिल्प तथा ससार के विविध कार्यों में से एक भी ऐसा नहीं है, जो नाटक में न पाया जाय ।

समग्र वस्तु-जगत् का मूर्त साधनो द्वारा अभिनय नाटक की बहुत बड़ी विशेषता है, इसीलिए वह सहृदय के हृदय पर सद्य एव चिरस्थायी प्रभाव डाल जाता है। लोक-मगल तथा लोक-रजन दोनों ही दृष्टियों से सम्पूर्ण वाङ्मय में नाटक का अप्रतिम स्थान है ।

‘नाटक’ शब्द की निष्पत्ति के विषय में विभिन्न मत

नाट्य-कला का विशद विवेचन करने वाला भारतीय साहित्य में सर्वप्रथम ग्रन्थ भरत मुनि का ‘नाट्यशास्त्र’ है। इसमें भरत ने ‘नाट्य’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘नट्’ धातु से मानी है। रामचन्द्र गुणचन्द ने अपने ग्रन्थ ‘नाट्य दर्पण’ में ‘नाट्य’ की निष्पत्ति के मूल में ‘नाट्य’ धातु को स्वीकार किया है। वेबर तथा मोनियर विलियम्स का विचार है कि ‘नट्’, ‘नाट्’ आदि धातुएँ ‘नृत्’ (नाचना) धातु की विकारी-रूप हैं, किन्तु इन पाश्चात्य विद्वानों का यह विचार समीचीन प्रतीत नहीं होता। यदि ‘नट्’, ‘नाट्’ आदि धातुएँ ‘नृत्’ धातु से विकृत होकर लौकिक संस्कृत में आई हुई होती तो इन्हे भारतीय वाङ्मय के प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेद में नहीं होना चाहिए था, किन्तु बात ऐसी

है। ‘नट्’ तथा ‘नृत्’ इन दोनों धातुओं का प्रयोग मिलता

है। नृत्य तथा नाट्य में अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखा

है। है, नृत्य भाव पर और नाट्य रस पर आधारित

होता जय से प्रति व्यक्त करते हुए कहते हैं

कि नृ है— । में ही ताल लय और भाव का

आश्रय नाट्य- नाटक में अनुकरण व अभिनय

आश्रय आ है, किन्तु नाटक नृत्य का

न करता है। (Drama) है। आह्वार

विशेष से स्थापित किया

है। इसी को हम चाहे तो

नाट्य नाटको में कार्य को

‘अभिनय’ अथवा ‘रस’ का

अन्तर से प्रकाश डाला

हुए लिखा है कि जिसमें

स्वभाव से ही लोक का सुख-दुःख समन्वित होता है तथा लोगों का वि के द्वारा अभिनय किया जाता है उसी को 'नाटक' कहते हैं— यौज्यं स्वभावी लोकस्य सुख दुःख समन्वित । सोऽप्राद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ।" आचार्य अभिनवगुप्त ने नाटक की व्याख्या प्रस्तुत करते हुए लिखा— प्रत्यक्षकल्पानुस्यबसामविषयो लोकप्रसिद्ध सत्यासत्यजनसंज्ञात् मध्यम्यबाध्यो लोकास्य सर्वस्य साधारणतया स्वत्वेन भाव्यमा नवचर्यमाणोऽर्थो नाट्यम् । अर्थात् नाटक वह दृश्य काव्य है जो प्रत्यक्ष कल्पना एवम् अभ्यवसाय का विषय बनकर सत्य एवम् असत्य से समन्वित वितर्जन रूप वारण करके सर्वभारत को आनन्दोपसन्नि प्रदान करता है । महिम भट्ट की मान्यता है कि जब अनुमान-विभाषादि के वर्जन से रसानुभूति होती है तो उसे काव्य कहते हैं और जब काव्य को गीतादि से रचित करके अभिनेताओं द्वारा प्रदर्शित किया जाता है तो वह नाटक का रूप वारण कर लेता है । रामचन्द्र गुणवर्ण ने नाटक के वृत्त को रामचरित पर आधारित होना आवश्यक माना है और कहा है कि नाटक धर्म धर्म तथा काम का प्रदाता होता है । उन्होंने इसे धर्मों में विभक्त होना अपरिहार्य बताया है । उनके अनुसार इसे पंच धर्म प्रकृतियों तथा पंच धर्मस्वार्थों से समन्वित होना भी आवश्यक है । साहित्यदर्पणकार आचार्य विश्वनाथ ने नाटक के लक्षणों पर विशद प्रकाश डालते हुए लिखा है—

नाटकं कथावृत्त स्यात्प्रकृतसंक्षिप्तसमन्वितम् ।

विनाससमृद्धाविगुणवद्भूतं नामाविभूतिभिः ॥

सुखदुःख समुद्भूतिं नामारसनिरन्तरम् ।

पञ्चबाहिका वशापरस्तभाकृतं परिकीर्तितम् ॥

प्रख्यातबन्धो राजविभीरोवात् प्रतापवान् ।

विष्योऽथ विष्याविष्यो वा नृप बालादयो मत्तः ॥

एक एव भवेत्तुंगी नृपारो वीर एव वा ।

धृगन्मये रसा सर्वे कार्यो निर्बहृष्टेऽभ्युत्तः ॥

कथारः पञ्च वा मुक्त्या कार्यव्यापृतपुष्पाः ।

योपुष्पाग्रसमाद्य नृपवर्णनं तस्य कीर्तितम् ॥

अर्थात् नाटक का वृत्त (कथा) कथा होना चाहिए । जो कथा केवल कवि-कल्पित है इतिहास सिद्ध नहीं वह नाटक नहीं हो सकती । नाटक में विनास समृद्धि आदि गुण तथा अनेक प्रकार के ऐश्वर्यों का वर्जन होना चाहिए । सुख और दुःख की उत्पत्ति विनाई काम और अनेक रसों से उसे पूर्ण होना चाहिए । इसमें पाँच से लेकर दस तक प्रक होने हैं । पुराणादि प्रसिद्ध ग्रन्थ में उत्पन्न वीरोवात् प्रतापी नृपवान् कोई राजपि अथवा विष्य या विष्याविष्य पुरुष नाटक का नायक होता है । (यहाँ वीरोवात् पद वीरोद्धत वीरसन्नितादि का भी उपलक्षण है ।) नृपार या वीर इमं से कोई एक रस यहाँ प्रधान रहता है—अथ सख रस अग्रभूत रहते हैं । ऐसे निर्बहृष्ट सन्नि में अत्यन्त अद्भुत बनना चाहिए । इसमें चार या पाँच पुरुष प्रधान कार्य के साधन में व्यापृत रहने चाहिए और जो भी पुरुष के अग्रमात्र के समान इसकी रचना होती चाहिए ।

इतना ही नहीं, नाटक का क्षेत्र इतना अधिक विस्तृत है कि उसमें मानव-जगत् के समस्त व्यापार समाहित हो जाते हैं। नाट्यशास्त्र में स्पष्ट कहा गया है—

“न स योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यत्र न दृश्यते ।

सर्वशास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च ।”

अर्थात्, योग, कर्म, सभी शास्त्र, शिल्प तथा मसार के विविध कार्यों में से एक भी ऐसा नहीं है, जो नाटक में न पाया जाय ।

समग्र वस्तु-जगत् का मूर्त साधनो द्वारा अभिनय नाटक की बहुत बड़ी विशेषता है, इसीलिए वह सहृदय के हृदय पर सद्य एव चिरस्थायी प्रभाव डाल जाता है। लोक-मगल तथा लोक-रजन दोनों ही दृष्टियों से सम्पूर्ण वाङ्मय में नाटक का अप्रतिम स्थान है ।

‘नाटक’ शब्द की निष्पत्ति के विषय में विभिन्न मत

नाट्य-कला का विशद विवेचन करने वाला भारतीय साहित्य में सर्वप्रथम ग्रन्थ भरत मुनि का ‘नाट्यशास्त्र’ है। इसमें भरत ने ‘नाट्य’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘नट्’ धातु से मानी है। रामचन्द्र गुणचन्द्र ने अपने ग्रन्थ ‘नाट्य दर्पण’ में ‘नाट्य’ की निष्पत्ति के मूल में ‘नाट्य’ धातु को स्वीकार किया है। वेबर तथा मोनियर विलियम्स का विचार है कि ‘नट्’, नाट्’ आदि धातुएँ ‘नृत्’ (नाचना) धातु की विकारी-रूप हैं, किन्तु इन पाश्चात्य विद्वानों का यह विचार समीचीन प्रतीत नहीं होता। यदि ‘नट्’, नाट्’ आदि धातुएँ ‘नृत्’ धातु से विकृत होकर लौकिक संस्कृत में आई हुई होती तो इन्हें भारतीय वाङ्मय के प्राचीनतम ग्रन्थ ऋग्वेद में नहीं होना चाहिए था, किन्तु बात ऐसी नहीं है ऋग्वेद में ‘नट्’ तथा ‘नृत्’ इन दोनों धातुओं का प्रयोग मिलता है। घनञ्जय ने ‘दशरूपक’ में नृत्त, नृत्य तथा नाट्य में अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखा है कि नृत्त ताल-लय पर निर्भर करता है, नृत्य भाव पर और नाट्य रस पर आधारित होता है। डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त घनञ्जय से अग्रहमति व्यक्त करते हुए कहते हैं कि नृत्त तथा नृत्य में विशेष अन्तर नहीं है—इन दोनों में ही ताल लय और भाव का आश्रय लिया जाता है जबकि नट, नाट, नाट्य और नाटक में अनुकरण व अभिनय की प्रमुखता होती है। नृत्य, नाट्य का एक अंग हो सकता है, किन्तु नाटक नृत्य का नहीं, स्पष्टतः ही ‘नाटक’ ‘नृत्य’ से व्यापक अर्थ को सूचित करता है।

ग्रैोजी में नाटक का पर्यायवाची शब्द ‘ड्रामा’ (Drama) है। आइवर आइन ने इस शब्द का सम्बन्ध यूनानी भाषा के एक शब्द-विशेष से स्थापित किया है और बताया है कि उस शब्द का अर्थ ‘किया हुआ’ होता है। इसी को हम चाहे तो ‘कार्य’ (action) कह सकते हैं। यही कारण है कि पाश्चात्य नाटको में कार्य को सर्वाधिक महत्व दिया जाता है, जबकि भारतीय नाटको में ‘अभिनय’ अथवा ‘रस’ का स्थान सर्वोपरि है।

नाटक के प्रमुख लक्षण

संस्कृत के लक्षण-ग्रन्थों में नाटक के लक्षणों पर विस्तार से प्रकाश डाला गया है। सर्वप्रथम तो भरत मुनि ने ही नाटक का लक्षण देते हुए लिखा है कि जिसमें

(क) वस्तु—नाटक की कहानी को वस्तु, कथावस्तु अथवा कथानक नाम दिया गया है। कथावस्तु दो प्रकार की होती है—(१) आधिकारिक और (२) प्रासंगिक। जो कथा नाटक में आदि से अन्त तक चलती रहती है तथा जो नायक से सम्बन्ध होती है, उसे आधिकारिक कथा कहते हैं। प्रासंगिक कथा का सम्बन्ध बीच पात्रों से होता है। इसका कार्य मुख्य कथा के विकास में योग देना तथा उसका सौन्दर्य बढ़ा स करना होता है। 'रामचरित' नाटक में राम की कथा आधिकारिक तथा गानि सुग्रीवादि की कथा प्रासंगिक है।

प्रासंगिक कथा पुनः दो प्रकार की होती है—(१) पताका तथा (२) प्रकरी। जो प्रासंगिक कथा मुख्य कथा के साथ-साथ अन्त तक चलती रहती है उसे पताका तथा जो बीच में ही समाप्त हो जाती है उसे प्रकरी कहते हैं। 'रामचरित' नाटक में सुग्रीव की कथा पताका है और अग्निमान धाकुस्तनम् के पट्ट पत्र में कचुकी तथा बसियों का वार्तालाप प्रकरी है। आचार की दृष्टि से कथाएं के तीन भेद किये गये हैं—(१) प्रख्यात (२) उत्पाद्य तथा (३) मिथ। प्रख्यात का आचार इतिहास पुराण अथवा जनश्रुति होता है। उत्पाद्य नाटककार की कल्पना से प्रादुर्भूत होती है। मिथ में इतिहास और कल्पना के बीच कसारमय समन्वय दृष्टिगोचर होता है।

कार्य व्यापार की दृष्टि से नाटक के कथानक को पाँच अवस्थाओं में विभक्त किया जाता है—(१) आरम्भ—यह कथानक का आरम्भिक भाग होता है जिसमें नायक की इच्छाओं सह-धर्मों अथवा सिद्धांतों अथवा इन सभी की ओर संकेत किया जाता है। (२) यत्न—इसमें नायक अपनी इच्छाओं सह-धर्मों अथवा सिद्धांतों की प्राप्ति के लिए प्रयत्न करता देखा जाता है। (३) आप्रबाधा—यहाँ पर आकर नायक के मार्ग की कठिनाईयाँ दूर हो जाती हैं और उसके लिए फल प्राप्ति की आशा बँधने लगती है। (४) निवृत्ताप्ति—इसमें नायक की फल प्राप्ति निश्चित हो जाती है। (५) कलापय—यहाँ पर नायक को सम्पूर्ण फल की प्राप्ति हो जाती है।

ये बटनाएँ जिनके कथानक की एक अवस्था से दूसरी अवस्था के विकास का पता चलता है अर्थात् प्रकृतियाँ कहलाती हैं। ये भी संख्या में पाँच होती हैं—बीच बिन्दु पताका प्रकरी और कार्य। प्रत्येक अवस्था तथा अर्थ-प्रकृति में मेल कराने का कार्य सन्निधियों द्वारा किया गया है। इन सन्निधियों की संख्या भी पाँच है—मुख्य प्रति-मुख्य अर्थ अथवा अर्थ या विमर्श और निर्वहण या उपसंहार। अर्थ प्रकृतियों अवस्थाओं तथा सन्निधियों के पारस्परिक सम्बन्ध को निम्नांकित तालिका द्वारा इस प्रकार स्पष्ट किया जा सकता है—

अर्थ प्रकृति	अवस्था	सन्धि
१ बीच	आरम्भ	मुख्य
२ बिन्दु	यत्न	प्रतिमुख्य
३ पताका	आप्रबाधा	अर्थ
४ प्रकरी	निवृत्ताप्ति	अथवा अर्थ या विमर्श
५ कार्य	कलापय	निर्वहण

ऊपर की पक्तियों से स्पष्ट है कि विश्वनाथ ने नाटक के लिए ख्यात वृत्त पर अधिक बल दिया है। यहाँ पर एक प्रश्न होता है और वह यह कि नाटक का वृत्त ख्यात ही क्यों होना चाहिए वह सामान्य जन-जीवन से क्यों नहीं हो लिया जा सकता ? उत्तर बड़ा ही साफ है। ख्यात वृत्त होने से नाटक देखने वाले सामान्य व्यक्ति भी उसे सरलता से ग्रहण कर सकते हैं। नाटको में ख्यात वृत्त पर बल दिये जाने का एक और भी कारण हो सकता है, ख्यात वृत्त में ख्यात पात्र होने से दर्शक पात्रों के साथ बड़ी जल्दी तादात्म्य स्थापित कर सकता है। एक आधुनिक आलोचक के शब्दों में, “कल्पित आख्यानों के नये-नये पात्रों के प्रति हमारी भावना का विकास एकाएक उतनी गम्भीरता से नहीं हो सकता जितना कि ख्यात नायको—राम, युधिष्ठिर, अर्जुन, अशोक, प्रताप आदि—से हो सकता है। रसानुभूति में हमारे पूर्व-संस्कार एवं प्रारम्भिक धारणाओं का भी गहरा योग होता है। महाराणा प्रताप का नाम सुनते ही जिस उदात्त भावना का संचार हमारे हृदय में हो जाता है वह किसी कल्पित ‘चन्द्रसिंह’ या ‘मानुप्रताप’ के दर्शन से नहीं होती। कल्पित पात्रों के साथ हमारा तादात्म्य नाटक का कुछ अंश देख लेने के अनन्तर आगे चलकर होता है, फलतः हमारी अनुभूति में पूर्ण सघनता आने में अधिक देर लग जाती है।”

नाटक के तत्त्व

जैसा कि प्रस्तुत निबन्ध में पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है कि पाश्चात्य नाटको में ‘कार्य’ को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया गया है जबकि भारतीय नाटको में ‘रस’ पर मूल दृष्टि रही है। ऐसी स्थिति में पौरस्त्य एवं पाश्चात्य नाटको के तत्त्वों में कुछ अन्तर होना स्वाभाविक ही है। यहाँ पर भारतीय तथा पाश्चात्य आचार्यों द्वारा निरूपित नाटक के तत्त्वों पर पहले पृथक्-पृथक् विवेचन प्रस्तुत किया जायेगा और अन्त में दोनों दृष्टिकोणों में समन्वय स्थापित करने का प्रयास किया जायेगा।

(अ) भारतीय आचार्यों की दृष्टि से नाटक के तत्त्व — भरत मुनि ने अपने ‘नाट्यशास्त्र’ में नाटक की उत्पत्ति के विषय में लिखा है—“एक बार वैवस्वत मनु के दूसरे युग में लोग बहुत दुखी हुए। इस पर इन्द्र तथा अन्य देवताओं ने जाकर ब्रह्मा जी से प्रार्थना की कि आप मनोविनोद का कोई ऐसा साधन उत्पन्न कीजिए जिससे सबका रजन हो सके। इस पर ब्रह्मा जी ने चारों वेदों को बुलाया और उनकी सहायता से ‘पंचम वेद’ नाटक की रचना की। इसके लिए उन्होंने ऋग्वेद से सवाद, सामवेद से गान, यजुर्वेद से नाट्य और अथर्ववेद से रस लिया।” भरत मुनि के प्रस्तुत कथन से नाटक की उत्पत्ति पर चाहे प्रकाश पड़ता हो, चाहे न पड़ता हो, किन्तु एक बात बड़ी स्पष्ट हो जाती है और वह यह कि प्रकारान्तर से भरत ने नाटक के चार प्रमुख तत्त्वों सवाद, गान, नाट्य और रस की ओर मकेत कर दिया। भरत के परवर्ती अधिकांश आचार्यों ने वस्तु अभिनेता और रस, नाटक के इन तीन तत्त्वों को ही स्वीकार किया। कुछ आचार्यों ने ‘अभिनय’ और ‘वृत्ति’ इन दो तत्त्वों का और समावेश करके नाटक के तत्त्वों की मर्यादा पाँच तक बढ़ा दी। यहाँ पर इन्हीं पाँच तत्त्वों पर विचार किया जायेगा।

प्रायः ये भुज नहीं मिलते। इसीलिए ब्राह्मण धर्मशास्त्र ही धीर-प्रसाद नायक होता है। मातङ्गी-नायक नाटक का माधव ऐसा ही नायक है। (४) धीरोद्भूत—यह कुटिल नीतिज्ञ कपटी एवं प्रचण्ड व्यक्तित्व वाला होता है। साथ ही मायावी धारम-प्रसंसा-परामर्श बोधेबाध तथा चपल भी होता है। राजभ का बरिष्ठ धीरोद्भूत नायक की ही कोटि का है। ऐसा नायक दुमुर्खों का मञ्चार होता है। इसीलिए भाषार्थ इस प्रकार के व्यक्तियों को नायक की कोटि में नहीं रखते।

शूदार-प्रधान नाटकों में नायिका को विशेष स्थान प्रदान किया है। नायिका के आठ प्रमुख गुण माने गये हैं—

‘‘आ कामिनि के हैलिये पुरन छाठी धंय ।

ताहि ब्रजाने नायिका भिमुचन मोहन रय ॥

पहिले जोवन क्य गुन सीन प्रेम पहिजान ।

हुन बंजव भुवन बहुरि छाठों अंग ब्रजान ॥’’

परिस्थितियों व्यवस्थाओं तथा भाववस्थाओं के आधार पर नायिकाओं के अनेक भेद किये गए हैं। सामाजिक स्थिति से नायिकाओं के तीन भेद माने गये हैं—(१) स्वकीया—यह नायक की विवाहिता पत्नी होती है (२) परकीया—यह नायक की पत्नी न होकर किसी धर्म्य की पत्नी धर्म्या समिवाहिता भी हो सकती है (३) सामाया—इसे भजिका तथा वैद्या भी कहते हैं। यह नायिका अत्यन्त निरुद्ध कोटि की समझी जाती है। धातु के आधार पर नायिकाओं के तीन प्रकार भेद हैं—(१) मुग्धा—इसमें रीति भाव की अपेक्षा लज्जा का भाव अधिक होता है (२) मय्या—इसमें रति तथा लज्जा के भाव समान मात्रा में होते हैं (३) प्रीक्षा—इसमें लज्जा भाव की अपेक्षा रति का भाव अधिक होता है। इनके भी पुन अनेक उपभेद किये गये हैं। परिस्थितियों के अनुसार भी नायिका के स्वाधीनपतिका बाधकलज्जा लक्ष्मिपति सामिदारिका विप्रलम्बा कविता कसहान्तरिता प्रवत्स्यपतिका प्रीतिपति पतिका भाननपतिका आदि बहुत से भेद माने गये हैं।

नायक की सहायता करने वाला प्रमुख पात्र पीठमर्द कहलाता है। यह आर्त भिक कषा का नायक होता है। नायक का विरोधी प्रतिनायक कहा जाता है। विद्रुषक का कार्य हास्यजनक स्थिति उत्पन्न करके धर्मशा धरणी विद्रुष केव-सूया वा बाजी द्वारा नायक को प्रसन्न करना होता था। कभी-कभी बन्धीर रिकति उत्पन्न हो जाने पर विद्रुषक नायक की सहायता भी करता था। शेट नायक का अनुचर होता है। शेट बाध तथा माधन में निपुण शेट नायक का अन्तरंग सचक होता है। इन पात्रों के अनिश्चित संख्या नाटकों में एक धर्म्य धनुष पात्र होता था जिस कंबुकी कहते हैं। कंबुकी बृद्ध ब्राह्मण होता था। यह नायक के अन्तःपुर में सचक था या सकटा मा-रने नहीं भी रोक नहीं होती थी। यह जीव-व्यवहार में कुशल तथा सभी पात्रों का आता होता था।

पात्रों के बरिष्ठ पर प्रधान ब्रजाने के लिए मुख्यतः तीन साधन व्यवहारे जाते थे—(१) कवीरचरण द्वारा (२) स्वयं चरण द्वारा तथा (३) क्रिया-व्यवहारों द्वारा।

कथानक के रंगमंच पर प्रस्तुत करने के लिए उममे पर्याप्त काँट-छाँट करनी पड़ती है। उसे यथावत प्रस्तुत करने में बहुत अधिक समय लग जाने की आशंका बनी रहती है, इसीलिए उसके कुछ अंशों की केवल सूचना दे दी जाती है। कथानक के इन मुख्य अंशों को पारिभाषिक शब्दावली में 'अर्थोपक्षेपक' के नाम से अभिहित किया गया है। ये भी मय्या में पाँच हैं—(१) विष्कम्भक-नाटक के आरम्भ में अथवा दो अंकों के बीच में जब कुछ गौण पात्रों के वार्तालाप के माध्यम से किसी घटना की सूचना दी जाती है तो उसे विष्कम्भक कहते हैं। (२) चूलिका—पर्दे के पीछे से दी जाने वाली सूचना को चूलिका कहा जाता है। (३) अकास्य—अंक के अन्त में जहाँ बाहर जाने वाले पात्रों द्वारा अगले अंक की कथा की सूचना दिखाई जाती है, उसे अकास्य कहते हैं। (४) अकावतार जहाँ पर पहले अंक के पात्र ही बाहर जाकर फिर लौट आते हैं, उसे अकावतार कहते हैं। (५) प्रवेशक—निम्न कोटि के पात्रों द्वारा दी जाने वाली सूचना प्रवेशक कही जाती है। प्रवेशक तथा विष्कम्भक में मुख्य अन्तर यह है कि विष्कम्भक में जहाँ मध्यम अथवा मध्यम एवं निम्न कोटि के पात्र प्रयुक्त होते हैं, वहाँ प्रवेशक में केवल निम्न कोटि के पात्र प्रयुक्त होते हैं। दूसरे विष्कम्भक नाटक के आरम्भ में भी आ सकता है जबकि प्रवेशक किसी भी स्थिति में नाटक के आरम्भ में नहीं आ सकता।

कथावस्तु का इस प्रकार का सूक्ष्म विवेचन भारतीय आचार्यों की विश्लेषण प्रतिभा का परिचायक है। आधुनिक नाटककार अर्थ-प्रकृतियों अवस्थाओं, सन्धियों तथा अर्थोपक्षेपकों को अवज्ञा की दृष्टि से देखते हैं और अपने नाटको में इन्हें स्थान नहीं देते, यदि भूले भटके इनमें से कुछ तत्वों का आधान हो जाय तो हो जाय।

(ख) पात्र—संस्कृत के आचार्यों ने नाटक के पात्रों को नायक, नायिका, पीठ मंद, विदूषक, चेट, विट आदि वर्गों में विभक्त किया है। नाटक का प्रमुख पात्र नायक कहलाता है। उसे नाटक का नेता भी कहा जाता है। 'नेता' शब्द 'नी' धातु से निष्पन्न हुआ है जिसका अर्थ 'ले चलना' होता है। नायक कथा को फल की ओर ले जाता है। हमारे यहाँ नायक को सर्वगुण सम्पन्न माना गया है। उसे विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रिय बोलने वाला, लोकप्रिय, पवित्र, वाक्पटु, उच्चकुलोद्भव, युवा, बुद्धिमान, उत्साही, स्मृतियुक्त, प्रज्ञावान, कलावान आत्म-सम्मानी, शूर, तेजस्वी, दृढ शास्त्रज्ञ और धार्मिक होना चाहिए। आज के नाटको के नायक के लिए ये गुण आवश्यक नहीं रह गये हैं। आज तो साधारण से साधारण और बुरा से बुरा व्यक्ति भी नायक हो सकता है।

चारित्रिक दृष्टि से नायक चार प्रकार के माने गये हैं—(१) धीरोदात्त—इसका चरित्र अत्यन्त उदार होता है। इसमें शक्ति, क्षमा, स्थिरता, दृढ़ता, गम्भीरता, आत्मसम्मान, उदारता आदि गुण होने चाहिए। मर्यादापुरुषोत्तम राम इसी प्रकार के नायक हैं। (२) धीर-ललित—यह नायक कोमल स्वभाव का होता है तथा इसमें रसिकता तथा कला-प्रेम का उन्मेष अधिक पाया जाता है। शृंगार प्रधान नाटको का नायक धीर-ललित ही होता है। दुष्यन्त धीर ललित नायक हैं। (३) धीर-प्रशान्त—यह नायक सन्तोषी, शान्तिप्रिय, विनम्र एवं शान्त स्वभाव वाला होता है। क्षत्रियो में

स्वयं रोमांच प्र. आदि का विधान किया गया है। इस प्रकार का अभिनय सबसे अधिक फलदायी है। किन्तु आधुनिक किम्ब-डग्ल्स में कृत्रिम साधनों का प्रयोग कर मनुष्य आदि जिज्ञासु विद्यमान है।

(४) वृत्तियाँ—वृत्तियों को नाटक में नाट्यगत, अर्थात् नाटक की माताएँ कहा गया है। कुछ लोग वृत्ति तथा घटना को एक ही मान बैठे हैं किन्तु वस्तुतः इन दोनों में पर्याप्त भेद है। घटना का सम्बन्ध नाटक के बहिरंग अर्थात् उसकी भाषा आदि से है जबकि वृत्ति नाटक की भूमि प्रकृति से सम्बन्ध रखती है। वृत्तियों की संख्या बार स्वीकार की गई है—कैथिकी सात्वती भारभरी धीर भारती। कैथिकी वृत्ति में शृंगार हास्य गीत घोर मरण का प्राधान्य रहता है। सात्वती में शौर्य दाम दया आदि वीरोचित कार्यों का बाहुल्य रहता है। भारभरी में माया इन्द्रजाल सज्जन क्रोध संघर्ष आदि का मिश्रण रहता है। भारती वृत्ति में स्त्रियाँ वज्रित मानी गई हैं।

(आ) पाश्चात्य आचार्यों की दृष्टि से नाटक के तत्त्व—पाश्चात्य आचार्यों ने नाटक के छ तत्त्व निर्धारित किए हैं—कथावस्तु, पात्र धीर चरित्र-विशेष कथोप-कथन देवकाल उद्भव तथा ध्वनी। यहाँ पर एक-एक तत्त्व को लेकर इन पर संक्षिप्त विचार प्रकट किया जायेगा।

(क) कथावस्तु—कथावस्तु के विषय में भारतीय तथा पाश्चात्य आचार्यों के दृष्टिकोण में कोई मौलिक भेद नहीं मिलता। ^१। भारतीय आचार्यों ने इसका जितना सूक्ष्म विवेचन किया है, उतना पाश्चात्य आचार्यों ने नहीं। वे भी पौरस्त्य आचार्यों की ही भाँति कथा के दो प्रकार मानते हैं—(१) साहित्यिक और (२) प्रासंगिक। जिस प्रकार हमारे यहाँ नाटक की पाँच अवस्थाएँ मानी गई हैं इस प्रकार उनके यहाँ भी क्रमशः पारिभाषिक सम्भावना में कुछ भिन्नता है। उन्होंने इन अवस्थाओं के नाम प्रारम्भ विकास चरम सीमा उतार और अन्त दिये हैं।

(ख) पात्र धीर चरित्र विशिष्ट—इस तत्त्व के विषय में भी दोनों दृष्टिकोणों में कोई भूलभुल भिन्नता नहीं है। ^२। इतना अवश्य है कि पाश्चात्य नाटकों में चरित्र विशिष्ट पर विशेष बल दिया जा रहा है।

(ग) कथोपकथन—हमारे यहाँ यह अधिनत नामक तत्त्व का एक उपभेद है। कथा-क्रम के विकास और पात्रों के चरित्रों पर प्रकाश डालने के लिए इस तत्त्व को बहुत अधिक उपयोगिता है। कथोपकथन के जो सर्वप्रथम अध्याय तथा स्वागतकथन के तीन भेद किये गये हैं, उनमें से आद्य के पौरस्त्य तथा पाश्चात्य दोनों ही नाटकों में अध्याय तथा स्वागतकथन को अवस्थानात्मिक मानकर हटाया जाने लगा है। कथोप-कथन का एक अन्य प्रकार भी प्रचलित था—आकाशवाणी किन्तु आधुनिक नाटकों से भी उसे हटाया जा रहा है। यदि नाटककार को स्वगत-कथन और कोई विधान करना पड़ता है तो वह पात्र के किसी भिन्नतरंग मित्र को रसमय पर उपस्थित कर देता है और पात्र उससे अपनी सम्पूर्ण स्थिति का निवेदन कर देता है।

(घ) रस-काल—नाटक में इस तत्त्व की आवश्यकता स्वाभाविकता का प्राधान्य करने के लिए पड़ती है। स्वाभाविकता की रक्षा के लिए नाटककार को प्रत्येक

(ग) रस—भारतीय आचार्यों ने रस को नाटक का सर्वाधिक प्रमुख तत्त्व स्वीकार किया है। सर्वप्रथम भरत मुनि ने अपने 'नाट्यशास्त्र' में रस पर सक्षेप रूप से प्रकाश डाला है। उन्होंने विभाव तथा अनुभाव तथा व्यभिचारी भावों के स्थायी भाव के साथ मिल जाने से रस की निष्पत्ति स्वीकार की है—'विभावानुभावव्यभिचारि सयोगाद्रस निष्पत्तिः।' भरत के इस रस-सूत्र की व्याख्या उनके अनेक परवर्ती आचार्यों ने अपने-अपने दृष्टिकोणों से की है। इन आचार्यों में भट्ट लोल्लट शकुन, भट्टनायक, अभिनव गुप्त, धनञ्जय, पण्डितराज जगन्नाथ, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तथा डॉ० नगेन्द्र मुख्य हैं। रस के विषय में सक्षेप रूप से यही कहा जा सकता है जब अभिनेताओं के कुशल अभिनय से दर्शकों की वृत्तियाँ स्व-पर की भावना से मुक्त हो नाट्यरचना के मूल भाव के साथ एक तान हो जाती हैं तब इस प्रक्रिया को साधारणीकरण की सज्ञा दी जाती है। साधारणीकरण से जिस अनिवर्चनीय आनन्द की अनुभूति होती है, उसी का दूसरा नाम रस है।

रस-सिद्धान्त का विवेचन करते हुए आचार्यों ने भाव, विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदि के अनेक सूक्ष्म भेद किये हैं, किन्तु सामान्यतः स्थायी भावों की सख्या नौ स्वीकार की जाती है—रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय और निर्वेद। जिन रसों के ये स्थायी भाव हैं, उनके क्रमशः नाम हैं—शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स, अद्भुत तथा शान्त। विभाव के दो भेद माने गये हैं—आलम्बन और उद्दीपन। अनुभावों के भी शारीरिक, मानसिक तथा सात्विक उपभेद किये गये हैं। सात्विक अनुभावों की सख्या आठ स्वीकार की गई है—स्तम्भ, स्वेद, प्रलय, रोमाञ्च, वैषम्य, वेपथु, अश्रु तथा स्वर का बदल जाना। संचारी भाव तैत्तीस माने गये हैं, किन्तु कुछ आचार्यों का कहना है कि संचारियों की सख्या इससे अधिक हो सकती है।

(घ) अभिनय—दृश्य काव्य अर्थात् नाटक तथा श्रव्य काव्य में प्रमुख अन्तर यह कि जहाँ-जहाँ काव्य की रचना पढ़ने के निमित्त होती है, वहाँ दृश्य काव्य की रचना दर्शन के निमित्त होती है। दृश्य काव्य को अभिनेता लोग रगमच पर प्रस्तुत करते हैं, अतः इसमें अभिनय तत्त्व का बहुत बड़ा स्थान है। रगमच पर अभिनेता द्वारा रूप-परिवर्तन चेष्टाएँ, वार्तालाप, कार्य आदि सभी अभिनय के अंग हैं। भारतीय आचार्यों ने चार प्रकार का अभिनय स्वीकार किया है—(१) आंगिक, (२) वाचिक (३) आहार्य और (४) सात्विक। आंगिक अभिनय के पुनः अनेक उपभेद किये गये हैं—शारीर, मुखज और चेष्टाकृत। आंगिक अभिनय में अंग-संचालन के भिन्न-भिन्न प्रकार निश्चित किए गए हैं। रस के अनुकूल ही अंगों का भी संचालन करना पड़ता है। दूसरे प्रकार के, अर्थात् वाचिक अभिनय में पात्रों के संभाषण आदि का विवेचन किया जाता है। भरत मुनि ने पात्रों के स्तर तथा उनकी शिक्षा के अनुरूप संभाषण का विधान किया है। तीसरे प्रकार के अर्थात् आहार्य अभिनय के अन्तर्गत पात्रों के रूप, आकृति वेष-भूषा, आभूषणादि पर विचार किया जाता है। भरत ने नाट्यशास्त्र में आहार्य अभिनय का विषय विवेचन किया है। उन्होंने कहा कि विदूषक को गजा दिखाया जाना चाहिए, बच्चों की तीन चोटियाँ होनी चाहिए, नौकरी की चोटियाँ लम्बी होनी चाहिए, आदि-आदि। चौथे प्रकार के अर्थात् सात्विक अभिनय में मनः

उपन्यास और कहानी में साहित्यिक दृष्टि से कोई अन्तर नहीं है। वस्तुतः भारतीय साधकों द्वारा किया गया साहित्यिक विवेचन एवं विश्लेषण अधिक ग्रीक एवं प्रामाणिक है तथा वह नाटक के स्वरूप को स्पष्ट करने में अधिक समर्थ है।

प्राचीन एवं मध्यम नाटकों में अन्तर

प्राचीन नाटकों की अपेक्षा प्राधुनिक नाटकों में बहुत अधिक अन्तर पाया गया है। (१) प्राचीन नाटकों में वहाँ क्यात भूत को ग्रहण किया जाता था वहाँ प्रात के नाटकों का कथानक प्रायः कल्पनात्मक होता है। प्राधुनिक नाटककार अर्धप्रकृति को सम्बोधित अर्धोपश्लेषको धारि की कोई चिन्ता नहीं करता। वहाँ तक कि कभी-कभी तो वह अश्वत्थामा को भी अश्वत्थामा की दृष्टि से देखता है और अपने नाटक का अन्त अरमसीमा पर ही से आकर कर देता है। (२) प्रात के नाटकों के लिए वह अनिवार्य नहीं कि उनका नायक कोई महापुरुष अथवा उच्च वर्ग का ही व्यक्ति हो उनका नामक कोई भी हो सकता है—सामान्य से सामान्य व्यक्ति भी। वस्तुतः प्राधुनिक नाटकों का तो नायक अधिकोद्यत मध्यम अथवा सामान्य वर्ग का व्यक्ति ही होने लगा है। प्रात ही संस्कृत-नाटकों में विष्णु एक कम्बुकी धारि जिन पात्रों की अवतारणा की जाती थी वे भी प्रात के नाटक से हटा दिये गये हैं। (३) प्राधुनिक नाटकों में विरोध प्रायः व्यक्ति और व्यक्ति के बीच नहीं दिखाया जाता प्रसिद्ध नाटककार का मुँह उड़ स्वे सामानिको कवियों के प्रति विरोध का चित्रण करना रहता है। (४) प्रात का नाटककार रस को आनन्द नहीं मानता और इसीलिए वह ऐसे नाटकों का सर्जन कर रहा है जिनमें रस के लिए कोई स्थान नहीं। समस्या-नाटक इसके स्पष्ट प्रमाण हैं। (५) प्रात नाटकों में बाह्य सचर्य की अपेक्षा आन्तरिक सचर्य को प्रधानता दी जाने लगी है। (६) प्राधुनिक नाटक से गीतों तथा स्वयं कवनों का एकत्र बहिष्कार कर दिया गया है।

उपसंहार

मने ही प्रात के नाटक का रूप बबल गया हो किन्तु मानव-जीवन में उसकी उपयोगिता बड़े प्राचीन काल से रही है और रहेगी किसी भी रूप में उसकी बहिष्कृति सम्भव नहीं है। बल्कि ज्यों-ज्यों विज्ञान की प्रगति के साथ-साथ मानव का जीवन अधिकानधिक व्यस्त होता जा रहा है त्यों-त्यों नाटक की आवश्यकता और भी अधिक बढ़ती जाती है। भाये दिन चलचित्र-मुहों की सत्ता का बहुत बामा इस बात का पुष्ट प्रमाण है। उच्च तो यह है कि नाटक का आकर्षण मानव-जीवन में कभी नष्ट नहीं हो सकता।

युग प्रत्येक देश तथा वातावरण का चित्रण उसकी सस्कृति, सभ्यता, रीति रिवाज, रहन सहन और वेष-भूषा के अनुरूप करना चाहिए। ग्रीक आचार्यों ने नाटक में देश तथा काल के महत्त्व प्रदान करते हुए सकलनत्रय (Three Unities) का विधान किया था। इस सकलनत्रय के अन्तर्गत समय, स्थान, तथा कार्य की एकताएँ आती हैं। ग्रीक आचार्यों का कहना था कि नाटक की कथावस्तु ऐसी होनी चाहिए जिसका घटना-काल चौबीस घण्टे से अधिक न हो, पूरी घटना एक ही स्थान पर घटित होनी चाहिए, और घटना में विश्रुत खलता न होकर अन्विति होनी चाहिए अर्थात् नाटक-कार की दृष्टि सदैव मूल घटना पर रहे, वह इधर-उधर बहक न जाय। मिल्टन का 'सैमसन एगोनिस्टेस' ('Semson Agonistes') नामक नाटक में सकलनत्रय का सम्यक् पालन किया गया है। आज के नाटको में सकलनत्रय का कोई ध्यान नहीं रखा जाता। आधुनिक युग में प्रायः ऐसे नाटको की रचना हुई है कि उनकी घटनाएँ कई-कई वर्षों की हैं, कई स्थानों पर घटित हुई हैं और प्रायः आधिकारिक कथा के साथ आनुषंगिक कथा का भी विधान किया गया है। शेक्सपीयर तथा प्रसाद के अधिकांश ऐतिहासिक नाटक ऐसे ही हैं।

(ङ) उद्देश्य—नाटक-रचना का कोई न कोई उद्देश्य होता है और नाटककार अपने इस उद्देश्य की अभिव्यक्ति प्रायः नाटक के प्रमुख पात्र के माध्यम से करता है। इसी उद्देश्य की सिद्धि के लिए नायक को विभिन्न संघर्षों का सामना करना पड़ता है। यही कारण है कि पाश्चात्य नाटको में संघर्ष को बहुत अधिक प्रमुखता दी गई है। उद्देश्य की प्राप्ति के साथ ही संघर्ष का भी क्षमन हो जाता है।

(च) शैली—शैली भी पाश्चात्य आचार्यों की दृष्टि में नाटक का प्रमुख तत्त्व है। इसे हम भारतीय आचार्यों द्वारा निरूपित वृत्तियों में समाहित कर सकते हैं।

(इ) पौरस्त्य एवं पाश्चात्य आचार्यों के दृष्टिकोणों में समन्वय —प्रस्तुत विवेचन से स्पष्ट है कि नाटक के कुछ तत्त्व तो ऐसे हैं जो पौरस्त्य एवं पाश्चात्य आचार्यों की दृष्टि में एक-से ही हैं। जो तत्त्व एक-से दिखाई नहीं पड़ते उनमें सामञ्जस्य वैठाया जा सकता है। कथावस्तु पात्रों के विषय में तो दोनों दृष्टिकोणों में कोई मौलिक अन्तर नहीं। रह गई बात शेष तत्त्वों की, उनमें से कयोपकथन नामक पाश्चात्य तत्त्व भारतीय आचार्यों द्वारा निरूपित अभिनय के उपभेद 'वाचिक अभिनय' का ही पर्यायवाची है। भारतीय आचार्यों ने अभिनय के भेदोपभेदों में वेश भूषा, क्रिया-कलाप आदि पर बल दिया है, इसे परिचय के देश-काल का समानार्थी मान सकते हैं। उद्देश्य का समाहरण रस में तथा शैली का वृत्तियों में हो जाता है। इस प्रकार पाश्चात्य तत्त्वों का समावेश तो भारतीय तत्त्वों में हो गया, किन्तु भारतीय तत्त्वों का समाहार पाश्चात्य तत्त्वों में नहीं हो पाता। , काव्य के प्रत्येक अंग में भाव-तत्त्व की प्रमुखता होती है, अतः भावानुभूति या रस तत्त्व का नाटक में महत्त्वपूर्ण स्थान है किन्तु पाश्चात्य आलोचकों ने इस ओर कोई ध्यान नहीं दिया। इसी प्रकार अभिनय भी 'नाटक' को 'नाटक' बनाता है, किन्तु इसका यूरोपीय विद्वानों ने उल्लेख नहीं किया। पाश्चात्य विद्वान् जो ६ तत्त्व नाटक में गिनाते हैं, वे ही उपन्यास और कहानी में भी गिना देते हैं—इसका तात्पर्य है नाटक,

उपमास और कहानी में सांख्यिक दृष्टि से कोई अंतर नहीं है। वस्तुतः भारतीय भाषाओं द्वारा किया गया सांख्यिक विवेचन एवं विश्लेषण अधिक प्रौढ़ एवं प्रामाणिक है तथा वह नाटक के स्वभाव को स्पष्ट करने में अधिक समर्थ है।

प्राचीन एवं नवीन नाटकों में अंतर

प्राचीन नाटकों की अपेक्षा प्राधुनिक नाटकों में बहुत अधिक अंतर पाया है। (१) प्राचीन नाटकों में जहाँ क्यात वृत्त को ग्रहण किया जाता था वहाँ पात्र के नाटकीय कथानक प्रायः कल्पनावन्धु होता है। प्राधुनिक नाटककार प्रकृतिगत सचियों प्रतीक्षणों आदि की कोई चिन्ता नहीं करता। यहाँ तक कि कभी-कभी तो वह प्रकृतियों को भी प्रकृति की दृष्टि से देखता है और अपने नाटक का अन्त चरमसीमा पर ही ले जाकर कर देता है। (२) प्राचीन नाटकों के लिए यह अनिवार्य नहीं कि उनका नायक कोई महापुरुष प्रकृति उत्कृष्ट वर्ण का ही व्यक्ति हो उनका नायक कोई भी हो सकता है—सामान्य या सामान्य व्यक्ति भी। वस्तुतः प्राधुनिक नाटकों का तो नायक अधिकांशतः मध्यम प्रकृति सामान्य वर्ण का व्यक्ति ही होने लगा है। साथ ही संस्कृत-नाटकों में विद्वत् कर्तव्य की आदि जिन पात्रों की प्रस्तारणा की जाती थी वे भी प्राचीन नाटक से हटा दिये गये हैं। (३) प्राधुनिक नाटकों में विरोध प्रायः व्यक्ति और व्यक्ति के बीच नहीं दिखाया जाता अपितु नाटककार का मूल उद्देश्य सामाजिक कठिनों के प्रति बिद्रोह का चित्रण करना रहता है। (४) प्राचीन नाटककार रस को वाञ्छित नहीं मानता और इसीलिए वह ऐसे नाटकों का सर्जन कर रहा है जिनमें रस के लिए कोई स्थान नहीं। समस्त-नाटक इसके स्पष्ट प्रमाण हैं। (५) प्राचीन नाटकों में बाह्य संघर्ष की अपेक्षा आन्तरिक संघर्ष की प्रधानता की जाने लगी है। (६) प्राधुनिक नाटक से पीछे तथा स्वयं नवीन का एकदम बहिष्कार कर दिया गया है।

उपसंहार

अने ही प्राचीन नाटक का रूप बदल गया हो किन्तु मानव-जीवन में उसकी उपयोगिता बड़े प्राचीन काल से रही है और रहेगी किसी भी युग में उसकी बहिष्कृति सम्भव नहीं है। बल्कि नवीन-नवीन विज्ञान की प्रगति के साथ-साथ मानव का जीवन अधिक-अधिक व्यस्त होता जा रहा है त्यों-त्यों नाटक की आवश्यकता और भी अधिक बढ़ती जाती है। प्रायेण जल-जल-मृदु की समस्या का बढ़ता जाता इस बात का पुष्ट प्रमाण है। तथ्य तो यह है कि नाटक का आकर्षण मानव-जीवन में कभी क्षुब्ध नहीं हो सकता।

: ७५ :

हिन्दी-नाटक : उद्भव एवं विकास

१. भारतीय नाटक की उत्पत्ति

२. प्राचीन भारतीय नाटक-साहित्य

३. हिन्दी के आदिकाल एवं मध्यकाल में नाटकों के अभाव के कारण

४. हिन्दी में नाटक-साहित्य—(क) हिन्दी-मैथिली-नाटक, (ख) राम-लीला नाटक, (ग) वैष्णव आन्दोलन से प्रभावित हिन्दी-नाटक, (घ) भारतेन्दु-युग और हिन्दी-नाटक, (ङ) द्विवेदी-युग और हिन्दी-नाटक, (च) प्रसाद-युग और हिन्दी-नाटक, (छ) प्रसादोत्तर हिन्दी-नाटक

५. उपसंहार

भारतीय नाटक की उत्पत्ति

यो तो साहित्य की प्रत्येक विधा के सर्जन में मानव की अन्तःप्रेरणा ही कार्य किया करती है, क्योंकि जब तक मानव-मन में भावों का आलोडन-विलोडन नहीं होता तब तक उत्कृष्ट कोटि की साहित्य-रचना की कल्पना ही नहीं की जा सकती, किन्तु फिर भी साहित्य-निर्माण में बाह्य परिवेश का महत्व न हो, ऐसी बात नहीं है, वह भी प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से साहित्य पर अपना प्रभाव छोड़ जाता है। नाटक की उत्पत्ति के मूल में भी मुख्यतः चार मनोवृत्तियाँ काम करती हैं। मनोवैज्ञानिकों के अनुसार ये मनोवृत्तियाँ हैं—(१) अनुकरण की प्रवृत्ति, (२) पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मविस्तार की प्रवृत्ति, (३) जाति या समुदाय की रक्षा की प्रवृत्ति और (४) आत्माभिष्यक्ति की प्रवृत्ति। स्पष्ट है कि इन चारों प्रवृत्तियों का सम्बन्ध मानव-हृदय से है। नाट्य-कला की उत्पत्ति के लिए इन चारों प्रवृत्तियों को स्वीकार कर लेने पर भी, जैसा कि ऊपर निर्देश किया जा चुका है, कुछ बाह्य परिस्थितियाँ भी कारण रही होगी। भारतीय नाटक की उत्पत्ति के मूल में ये कौन-कौन-सी परिस्थितियाँ रही हैं, इस विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। डॉ० रिजवे (Ridgeway) की मान्यता है कि नाटको का उदय मृत वीरों की पूजा है। उनके विचारानुसार प्रारम्भिक काल में मृतात्माओं की प्रसन्नता के लिए गीत, नाटक आदि का आयोजन चलता रहा, और इसी प्रकार धीरे-धीरे नाटको का विकास हुआ। प्रोफेसर हिलेब्राँ (Hillbrandt) तथा प्रोफेसर स्टेन कोनो (Sten konow) भारतीय नाटकों की उत्पत्ति के मूल में लौकिक एवं सामाजिक उत्सवों को स्वीकार

करते हैं। इस विषय में डॉ. पिचेल (Pischel) का दूसरा ही मत है। उनका कहना है कि भारतीय नाटकों का उदय बृहस्पतिसिन्धु के साथ से हुआ। यह ठीक है कि गुजाड़्य की बृहस्पति महाभारत तथा रामसेनर-विरचित बालरामायण में बृहस्पतिसिन्धु के साथ के प्रचलन की बात मिसती है। किन्तु इससे यह कैसे सिद्ध हो सकता है कि भारतीय नाटको का उद्गम बृहस्पतिसिन्धु का साथ है। बाबू गुमाबराम ने उद्युक्त सभी मठों को प्रवृत्ति की दृष्टि से देखते हुए लिखा है— 'ये सब कल्पमाधीन विज्ञान इस बात को मूल बात है कि भारतवर्ष में धार्मिक सामाजिक धीरे धीरे सौक्यिक कृत्यों में ऐसा भेद नहीं है जैसा कि साथ समझते हैं। भारतवर्ष में धर्म मानव-जीवन का धर्म है। इस धर्म का दुकानदार भी ता धर्मनी गोसक को महादेव बाबा की मोलक बताता है।

नाटक की उत्पत्ति के सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र में जो उल्लेख मिलता है उससे प्रस्तुत समस्या पर कुछ प्रकाश पड़ता दिखाई देता है। इस ग्रन्थ में भरतमुनि ने लिखा है कि देवताओं के प्रार्थना करण पर ब्रह्मा ने आद्येश से पाठ सामवेद से गान यजुर्वेद से अभिनय धीरे धीरे वेद से रस लेकर पाँचवें वेद के रूप में नाट्य-वेद की रचना की। इसके लिए सिन्धुजी ने ताण्ड्य धीरे धीरे पार्वती ने सात्य प्रदान किया। कल्पनाजन्म होने पर भी इस प्रसंग से दो तथ्य हमारे सामने आते हैं एक तो यह कि नाटको की उत्पत्ति चारों वेदों की रचना के अनन्तर हुई थीर दूसरे यह कि नाटको के मूलतत्त्व चारों वेदों में विद्यमान हैं।

कतिपय विद्वानों ने भारतीय नाटको के उद्भव के विषय में बड़ी कफोल कल्पना की है। उनका कहना है कि भारत को नाटक पुनानिवी की है। वे यह मानते हैं कि भारत में नाटकों का विकास सिकन्दर के आक्रमण के बाद ही हुआ। प्रायः इनको प्रबल तर्कों के आधार पर इस मत का समर्थन किया जा चुका है। 'वर्तिका' सत्य को मूलान से सम्बन्ध कल्पमपि स्वीकार नहीं किया जा सकता। इस सत्य का कुछ रूप है वर्तिका। 'वर्त' का अर्थ 'वेद' या 'त्वर' है। वर्तिका उस पर्व को कहते हैं जो वेद के साथ प्रचलित त्वरित गति से विराम तथा उठावा जा सके। साथ ही दृष्टव्य यह भी है कि यूनानी नाटको में पर्वों का प्रयोग नहीं होता था वे खुले हुए मैदान में खेलते जाते थे अथवा फिर उनका अभिनय एत प्रसादों में किया जाता था जहाँ अनेक प्रकार के खेल-तमासे होते थे। ठीक इसके विपरीत भारतीय नाटको का अभिनय प्रेक्षागृहों में पर्वों की सहायता से होता था। भारतीय नाटको को यूनानी नाटको की है। इसीलिए भी नहीं माना जा सकता कि इन दोनों के स्वरूप में बहुत बड़ा अन्तर है— (१) भारतीय नाटक अको में विभक्त होते हैं जबकि यूनानी नाटको में एक ही होते हैं बड़ी वृत्त-परिवर्तन की सूचना देने के लिए वृत्त-गान (Chorus song) का प्रयोग किया जाता है। (२) यूनानी नाटक दुःखान्त होते हैं जबकि भारतीय नाटक शुभास्त। (३) यूनानी नाटको में चरित्र-विशेष को प्रधानता दी जाती है जबकि भारतीय नाटको में प्रकृति विषय तथा रस का प्राधान्य रहता है। अतः स्पष्ट है कि भारतीय नाटक यूनानी नाटको से किसी प्रकार भी प्रभावित नहीं हैं।

: ७५ :

हिन्दी-नाटक : उद्भव एवं विकास

१ भारतीय नाटक की उत्पत्ति

२. प्राचीन भारतीय नाटक-साहित्य

३. हिन्दी के आदिकाल एवं मध्यकाल में नाटकों के अभाव के कारण

४ हिन्दी में नाटक-साहित्य—(क) हिन्दी-मैथिली-नाटक, (ख) रास-लीला नाटक, (ग) वैष्णव आन्दोलन से प्रभावित हिन्दी-नाटक, (घ) भारतेन्दु-युग और हिन्दी-नाटक, (ङ) द्विवेदी-युग और हिन्दी-नाटक, (च) प्रसाद-युग और हिन्दी-नाटक, (छ) प्रसादोत्तर हिन्दी-नाटक

५ उपसंहार

भारतीय नाटक की उत्पत्ति

यो तो साहित्य की प्रत्येक विधा के सर्जन में मानव की अन्तःप्रेरणा ही कार्य किया करती है, क्योंकि जब तक मानव-मन में भावों का आलोडन-विलोडन नहीं होता तब तक उत्कृष्ट कोटि की साहित्य-रचना की कल्पना ही नहीं की जा सकती, किन्तु फिर भी साहित्य-निर्माण में बाह्य परिवेश का महत्त्व न हो, ऐसी बात नहीं है, वह भी प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से साहित्य पर अपना प्रभाव छोड़ जाता है। नाटक की उत्पत्ति के मूल में भी मुख्यतः चार मनोवृत्तियाँ काम करती हैं। मनोवैज्ञानिकों के अनुसार ये मनोवृत्तियाँ हैं—(१) अनुकरण की प्रवृत्ति, (२) पारस्परिक परिचय द्वारा आत्मविस्तार की प्रवृत्ति, (३) जाति या समुदाय की रक्षा की प्रवृत्ति और (४) आत्माभिव्यक्ति की प्रवृत्ति। स्पष्ट है कि इन चारों प्रवृत्तियों का सम्बन्ध मानव-हृदय से है। नाट्य-कला की उत्पत्ति के लिए इन चारों प्रवृत्तियों को स्वीकार कर लेने पर भी, जैसा कि ऊपर निर्देश किया जा चुका है, कुछ बाह्य परिस्थितियाँ भी कारण रही होंगी। भारतीय नाटक की उत्पत्ति के मूल में ये कौन-कौन-सी परिस्थितियाँ रही हैं, इस विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। डॉ० रिजवे (Ridgeway) की मान्यता है कि नाटकों का उदय मृत वीरों की पूजा है। उनके विचारानुसार प्रारम्भिक काल में मृतात्माओं की प्रसन्नता के लिए गीत, नाटक आदि का आयोजन चलता रहा, और इसी प्रकार धीरे-धीरे नाटकों का विकास हुआ। प्रोफेसर हिलेब्रांड (Hillbrandt) तथा प्रोफेसर स्टेन कोनो (Sten konow) भारतीय नाटकों की उत्पत्ति के मूल में लौकिक एवं सामाजिक उत्सवों को स्वीकार

दाब-पैचों का गुम्फन जिस सफलता से विद्यालयरत में किया है वह विश्व नाटक-साहित्य के क्षेत्र में अद्वितीय है। संस्कृत-नाटकों में स्वाभाविकता पर इतना अधिक ध्यान दिया गया है कि यही अवस्थित पात्रों की संवाद-योजना प्राकृत में हुई है।

प्राकृत में आकर संस्कृत की इस समृद्ध नाट्य-परम्परा का ह्रास हो गया। यही नाटकों की अपेक्षा सट्टकों (नाटकों के प्रकार विशेष) की रचना हुई। प्राकृत के प्रमुख सट्टकों के नाम हैं—कपूर मंजरी, रमामंजरी, पद्मसेखा, गृगार मंजरी तथा धान्य सुन्दरी। अपभ्रंश में ही नाटक-परम्परा का प्रायः स्रोत ही हो गया। रासक-काम्यो के रूप में अथर्व अपभ्रंश में कई ही रचनाएँ मिलती हैं। किन्तु उसमें नाटकीय तत्वों का लगभग प्रभाव-सा है। पहली बात यह कि ये रासक-काम्य पूर्वकल्पेय पद्यबद्ध हैं और दूसरे उनमें अभिनय सम्बन्धी मन्त्र भी नहीं मिले गये हैं।

हिन्दी के आरम्भिक एवं मध्यकाल में नाटकों के प्रभाव के कारण

ऊपर बताया जा चुका है कि संस्कृत की समृद्ध नाटक-परम्परा प्राकृत एवं अपभ्रंश में ह्रासो-मुक्त ही हिन्दी में आकर वह पुनः सुप्त हो गयी। इसीलिए हिन्दी के आरम्भिक एवं मध्यकाल में नाटकों का प्रायः अभाव सा ही है। इन दोनों कालों में यदि कुछ नाटक-रचनाएँ हुई भी तो केवल नाम के लिए। उनमें नाटकीय तत्वों का समावेश नहीं है। इन कालों में नाटकों के प्रमुख कारण हैं ब्रिजका संक्षेप में इस प्रकार उल्लेख किया जा सकता है—

(१) इर्वेवर्गन की मृत्यु (१४७ ई.) के पश्चात् भारतवर्ष की राजनीतिक एकता भंग हो गयी। विदेशियों के निरन्तर आक्रमण होये। वैसी राजा और नबाब भी दुर्ह-कसह में बीजे रहते थे। अतः हिन्दी के जन्म-काल में लेकर भारतभू के पूर्व तक देश में शास्य शातावरण का सर्वथा अभाव रहा। इस शातावरण के अभाव में जनता का मनोरञ्जन की ओर प्रवृत्त होना असम्भव ही वा परिणामतः इस असांतिपूर्व युग में नाटकों का निर्माण न हो सका।

(२) एक आलोचक क सम्बोध में नाटकों के उदय और असीम विकास के लिए राष्ट्रीय जीवनोन्माद एवं सांस्कृतिक चेतना का होना अनिवार्य है। भारतभू काल से पूरा राष्ट्र के जीवन में सांस्कृतिक चेतना का प्रायः स्रोत हो चुका था।

(३) राष्ट्रीय एगर्ज के प्रभाव के कारण भी नाटक-रचना नहीं हो सकी।

(४) भारतभू से पूर्व भारत में प्रायः मुसलमानी राज्य रहा। इस्लाम ने किसी की मकल उठारना पाप माना गया है। अतः मुसलमान शासकों ने नाटकों के अभिनय पर प्रतिबन्ध लगा रखा था।

(५) परिष्कृत बंध के अभाव के कारण भी नाटक रचना घटे न बढ़ सकी।

(६) सत्ते की निरासामूलक बाणी भी जनता की नाटक-वर्त मनोरञ्जन की ओर से रोक रही थी।

(७) साथ ही मल्लिकाल तथा रीति काल की चेतना (Spirit) के प्रभाव के अमीन जनता आसिक नवाबों सामुदाय के उपदेशों विद्वानों के वाक्य प्रवर्तनों और नवाबों आदि में अधिक आनन्द का अनुभव करती थी तथा अतः नाटक-सम्बन्धी

चेतना अभी पूर्णतया जग नहीं पायी थी ।

(८) हिन्दी को संस्कृत की जो नाटक-परम्परा विरासत के रूप में मिली थी वह अत्यन्त छिछली थी हिन्दी के जन्म से पूर्व मुरारि, राजशेखर और जयदेव जैसे संस्कृत-नाटककार हुए । इनके नाटकों में नाटकीय तत्वों का पूर्ण अभाव है । नाटकों के कथानक अत्यन्त शिथिल हैं, वर्णनात्मक और प्रगीत मुक्तकों की भरमार कर दी गयी है, चरित्र, संवाद तथा अन्तर्गत की दृष्टि से भी इनका खोखलापन स्पष्ट दीखता है ।

हिन्दी में नाटक साहित्य

डा० दशरथ ओझा ने अपने शोध-प्रबन्ध-हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, में 'गय-सुकुमार-रास' को हिन्दी का प्रथम उपलब्ध नाटक माना है । इसकी रचना स० १२८६ वि० में हुई । ओझा जी ने इस रास में रास के सभी तत्वों को विद्यमान बताया है इसकी भाषा पर राजस्थानी हिन्दी का बहुत अधिक प्रभाव है ।

(क) हिन्दी-मैथिली-नाटक—डा० दशरथ ओझा ने मैथिली को हिन्दी की ही एक शाखा माना है । मैथिली में नाटक-परम्परा काफी पहले से मिलती है । इस भाषा में आदि नाटककार महाकवि विद्यापति को बताया गया है । कहा जाता है कि विद्यापति ने कई नाटकों की रचना की थी, किन्तु आज उनके द्वारा रचित केवल 'गोरक्ष-विजय' नाटक ही उपलब्ध है । जब मिथिला के शासक-वर्ग के कुछ लोग नेपाल में जाकर बस गये तो विद्यापति की नाटक-परम्परा वहाँ भी पहुँची । नेपाल में जिन नाटकों की रचना हुई उनमें 'विद्या-विलाप' (१५३३ई०), 'मुदित कुवलयार्ध' (१६२८ई०), 'हर गौरी विवाह' (१६२९ई०), 'उपाहरण', 'पारिजात-हरण', 'प्रभावती-हरण' (१७ वीं शताब्दी) आदि मुख्य हैं । मिथिला में रचित नाटकों में से गोविन्द-विरचित 'नल-चरित्र-नाटक' (१६३६ई०), रामदास झा-विरचित 'आनन्द-विजय नाटक', देवानन्द-विरचित 'उपा-हरण' (१७वीं शताब्दी), रामपति उपाध्याय-विरचित 'रुक्मिणी-हरण' (१८ वीं शताब्दी) तथा रामपति उपाध्याय-विरचित 'पारिजात-हरण', (१८ वीं शताब्दी) विशेष हैं । इन सभी नाटकों में अभिनेयता का गुण मिलता है ।

(ख) रास-लीला नाटक —रास-लीला नाटकों की रचना प्रायः भक्तिकाल में हुई । यों कुछ विद्वान् इन नाटकों का सम्बन्ध, रासक या रास काव्यों से जोड़ते हैं, किन्तु यह उचित प्रतीत नहीं होता । वस्तुतः रास-लीला नाटकों का क्षेत्र ब्रज-प्रदेश रहा और वही इन नाटकों को विकास प्राप्त हुआ । ऐसे नाटकों में नन्ददास जी की गोवर्द्धन लीला तथा 'स्याम सगाई-लीला' अति प्रसिद्ध लीलाएँ हैं । अन्य कृष्णभक्त कवियों में ध्रुवदास तथा चाचा वृन्दावनदास ने लगभग ४०-५० लीलाओं की रचना की इनके उपरान्त ब्रजवासीदास ने ७४ लीलाएँ लिखी । इन्हीं लीला-नाटकों के आधार पर नरसिंह लीला, मगीरथ लीला, प्रह्लाद लीला, दान लीला आदि लीलाओं की रचना हुई । इन लीलाओं में नृत्य और गान का बहुत अधिक प्राधान्य है ।

(ग) वैष्णव आन्दोलन से प्रभावित हिन्दी-नाटक.—रास-लीला नाटकों की रचना कृष्णभक्त कवि-नाटककारों द्वारा हुई, किन्तु इसी काल में कुछ ऐसे नाटकों

की भी रचना हुई जो वैष्णव धान्योत्सव के परिणाम-स्वरूप जनता में प्रचलित धन-पूजक एवं कीर्तन से प्रेरित हैं। ये नाटक सगहवीं अठारहवीं सताब्दी में लिखे गये। इन नाटकों में रामायण महा नाटक (सं १९९७ वि) हृदयराम कठ हनुमन्नाटक (सं १९८८ वि०) बनारसीवास कठ समयसार नाटक (सं १९९३ वि) नृप गोविन्द सिंह-कठ 'बंड़ी चरित्र' यशवन्तसिंह-कठ 'प्रबोध चन्द्रोदय' (सं १७ वि०) मेवाड़-कठ 'सकुन्तला नाटक' (सं १७२७ वि) श्री रघुराम नामर-कठ 'सनासार नाटक' (सं १७३७ वि) कृष्ण बीरम सखीराम-कठ 'कल्याण भरण' मस्य हैं। इन नाटकों का सीसा नाटकों से बिसगाव इस बात में है कि ये नाटक कभी रंगमंच पर प्रस्तुत नहीं किये गये जबकि सीसा-नाटकों का जब तक अभिनय होता रहा। इसी पर म्यर के अन्तर्गत कुछ नाटकों की रचना उन्नीसवीं सताब्दी में भी हुई—माधव-विनोद नाटक जामकी रामचरित नाटक रामसीसा बिहार नाटक रामायण नाटक प्रबन्ध विषय नाटक महप नाटक और धानन्द रघुनन्दन आदि ऐसे ही नाटक हैं। वे सभी नाटक बिछुड़ गये हैं। नाटकीयता का इनमें सर्वथा अभाव है।

(ब) भारतेन्दु-युग और हिन्दी नाटक — साहित्य की विभिन्न विधाओं की दृष्टि से भारतेन्दु-युग हिन्दी का स्मरणीय काल है। हिन्दी में नाटक रचना की दृष्टि से इसी युग को वास्तविक अर्थों में प्रारम्भिक काल माना जा सकता है। भारतेन्दु काल राष्ट्रीय आन्दोलन तथा नव सांस्कृतिक चेतना का उन्मेष युग है इससे बहाँ एक और जन-सामान्य में राष्ट्रीय भावना का उदय हुआ बहाँ दूसरी ओर सामाजिक और आर्थिक आन्दोलन आया। नव जाति के सक्रिय काल में जन-जीवन में राष्ट्रीयता और सांस्कृतिक चेतना के लिए उस युग में नाटकों का माध्यम अत्यन्त उपयोगी सिद्ध हुआ।

भारतेन्दु बाबू ने अपने पिता गोपालचन्द्र द्वारा रचित 'महप नाटक' (सं १८४१ ई) को हिन्दी का प्रथम नाटक माना है। सं १८६१ में राजा लक्ष्मणसिंह ने 'अभिज्ञान साकुन्तलम्' का अनुबाध प्रकाशित कराया।

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र का प्रथम उपन्यास 'विद्या-सुन्दर' (सं १८६ ई) है। यह किसी बंगाली के नाटक का अनुबाध है। इसके पश्चात् उनके अन्य अनूदित एवं मौलिक नाटक प्रकाश में आये जिनमें पाण्डव विजयम् (१८७२ ई) बैरिजी हिंसा हिंसा न भवति (१८७२ ई) वर्णजय-विजय (१८७३ ई) सत्य हरिश्चन्द्र (१८७३ ई) प्रेम-योगिनी (१८७३ ई) विपश्य विपसीयम् (१८७६ ई) कर्पूरमञ्जरी (१८७६ ई) अन्धकारिणी (१८७६ ई) भारत-सुर्दास (१८७६ ई) नीलदेवी (१८७७ ई) अश्वमेधनी (१८८१ ई) सनी-प्रताप (१८८४ ई) आदि प्रमुख हैं। इनमें सत्य हरिश्चन्द्र वर्णजय विजय मुन्नाराधस तथा कर्पूरमञ्जरी में चार नाटक अनूदित हैं। अपने मौलिक नाटकों के माध्यम से सगहवीं सताब्दी में कौटील्यो का पर्दा-फाश किया है—पाण्डव विजयम् तथा बैरिजी हिंसा हिंसा न भवति ऐसे ही नाटक हैं जिनमें वर्ण के नाम पर होने वाले जुद्धों पर तीव्र व्यंग्य बाध छोड़े गये हैं। विपश्य विपसीयम् की रचना बैरिजी राजाओं की शासकान करने के लिए हुई है। इसमें भारतेन्दु जी ने यह बताया है कि यदि बैरिजी राजा लोग नैयम

न पाये तो उनके सभी राज्यो को अंग्रेज अपने अधिकार में कर लेंगे। भारत-दुर्दशा में भारतेन्दु का देश-प्रेमी रूप उभर कर सामने आया है। इसकी रचना उन्होंने अपने हृदय के रक्त से की है। देश की दुर्दशा को देखकर हरिश्चन्द्र जी का हृदय द्रवित हो गया था। वे देख रहे थे कि देश की सारी सम्पत्ति को अंग्रेज लोग इंग्लैंड लिये चले जा रहे हैं और यहाँ के लोग भूखो मर रहे हैं। इसीलिए उन्होंने इसमें अंग्रेजो को भारत-दुर्द्व के रूप में चित्रित करते हुए भारतवासियों के दुर्भाग्य की कहानी को यथार्थ रूप में प्रस्तुत किया है।

हिन्दी में नाटको की गौरवपूर्ण परम्परा का प्रवर्तन करने का श्रेय भारतेन्दु जी को है। उन्होने बड़ी ही सावधानी के साथ संस्कृत, प्राकृत, बंगला तथा अंग्रेजी के नाटको के सफल अनुवाद प्रस्तुत किये। नाट्य-कला के सिद्धान्तों का उन्होंने सूक्ष्म अध्ययन किया था। साथ ही अनेको हिन्दी-नाटको के अभिनय की व्यवस्था कर स्वयं उनमें भाग भी लिया था। इसीलिए वे रंगमंच की सभी वारीकियों से अवगत थे। अपने नाटको में उन्होंने अभिनेयता का पूर्ण ध्यान रखा है। डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त ने भारतेन्दु जी के विषय में ठीक ही लिखा है—“यदि हम एक ऐसा नाटककार ढूँँ जिसने नाट्य शास्त्र के गम्भीर अध्ययन के आधार पर नाट्य-कला पर सैद्धान्तिक आलोचना लिखी हो, जिसने प्राचीन और नवीन, स्वदेशी और विदेशी नाटको का अध्ययन व अनुवाद किया हो, जिसने वैयक्तिक, सामाजिक एवं राष्ट्रीय समस्याओं को लेकर अनेक पौराणिक, ऐतिहासिक एवं मौलिक नाटको की रचना की हो और जिसने नाटको की रचना ही नहीं, अपितु उन्हें रंगमंच पर खेल कर भी दिखाया हो—इन सब विशेषताओं से सम्पन्न नाटककार, हिन्दी में ही नहीं—समस्त विश्व-साहित्य में केवल दो-चार ही मिलेंगे, और उन सबमें भारतेन्दु का स्थान सबसे ऊँचा होगा। उनके नाटको में जीवन और कला, सौन्दर्य और शिव, मनोरंजन और लोक-सेवा का सुन्दर समन्वय मिलता है।”

भारतेन्दु जी से प्रेरणा पाकर उनके युग के अन्य अनेक लेखक भी नाटक-रचना में प्रवृत्त हुए। श्रीनिवासदास ने ‘रणधीर और प्रेम मोहिनी’, राधाकृष्णदास ने ‘दुखिनी बाला’ और ‘महाराणा प्रताप’, खग बहादुरलाल ने ‘भारत ललना’, बदरीनारायण चौधरी ‘प्रेमघन’ ने ‘भारत-सौभाग्य’, तोताराम वर्मा ने विवाह-विडम्बन’, प्रतापनारायण मिश्र ने ‘भारत दुर्दशा रूपक’ तथा राधाचरण गोस्वामी ने ‘तन-मन-घन श्री गोसाई जी के अर्पण’ आदि नाटको की रचना की। प्रायः इन सभी नाटको में सुधारवाद, देश-प्रेम तथा हास्य-व्यंग्य की प्रवृत्तियाँ मिलती हैं। इनमें पद्य ब्रजभाषा में तथा गद्य खड़ी बोली में प्रयुक्त हुआ है। संस्कृत-नाटको के अधिकांश शास्त्रीय लक्षणों की उपेक्षा की गई है। भाषा पात्रानुकूल है। शैली में सरसता और रोचकता है।” वस्तुतः भारतेन्दु युग का नाटक-साहित्य जनता के बहुत समीप था तथा वह लोक-रंजन एवं लोक-रक्षण—दोनों के तत्त्वों से युक्त रहा है। उसने पाठ्य और दृश्य—दोनों रूपों में तत्कालीन लोक-हृदय का अनुरजन किया।”

(ड) द्विवेदी-युग और हिन्दी-नाटक—भारतेन्दु युग में नाटको ने जो प्रगति पकड़ी, द्विवेदी युग में आकर वह पुनः ठप्प हो गई। द्विवेदी जी का दृष्टिकोण सुधार-

हिन्दी में नाटको की गौरवपूर्ण परम्परा का प्रवर्तन करने का श्रेय भारतेन्दु जी को है। उन्होंने बड़ी ही सावधानी के साथ संस्कृत, प्राकृत, बंगला तथा अंग्रेजी के नाटको के सफल अनुवाद प्रस्तुत किये। नाट्य-कला के सिद्धान्तों का उन्होंने सूक्ष्म अध्ययन किया था। साथ ही अनेको हिन्दी-नाटको के अभिनय की व्यवस्था कर स्वयं उनमें भाग भी लिया था। इसीलिए वे रंगमंच की सभी वारीकियों से अवगत थे। अपने नाटकों में उन्होंने अभिनेयता का पूर्ण ध्यान रखा है। डॉ० गणपति चन्द्र गुप्त ने भारतेन्दु जी के विषय में ठीक ही लिखा है—“यदि हम एक ऐसा नाटककार ढूँँ जिसने नाट्य शास्त्र के गम्भीर अध्ययन के आधार पर नाट्य-कला पर सैद्धान्तिक आलोचना लिखी हो, जिसने प्राचीन और नवीन, स्वदेशी और विदेशी नाटकों का अध्ययन व अनुवाद किया हो, जिसने वैयक्तिक, सामाजिक एवं राष्ट्रीय समस्याओं को लेकर अनेक पौराणिक, ऐतिहासिक एवं मौलिक नाटकों की रचना की हो और जिसने नाटकों की रचना ही नहीं, अपितु उन्हें रंगमंच पर खेल कर भी दिखाया हो—इन सब विशेषताओं से सम्पन्न नाटककार, हिन्दी में ही नहीं—समस्त विश्व-साहित्य में केवल दो-चार ही मिलेंगे, और उन सबमें भारतेन्दु का स्थान सबसे ऊँचा होगा। उनके नाटको में जीवन और कला, सौन्दर्य और शिव, मनोरंजन और लोक-सेवा का सुन्दर समन्वय मिलता है।”

(ड) द्विवेदी-युग और हिन्दी-नाटक—भारतेन्दु युग में नाटकों ने जो प्रगति पकड़ी, द्विवेदी युग में आकर वह पुनः ठप्प हो गई। द्विवेदी जी का दृष्टिकोण नुसार-

बायी या इसलिए उनकी धीरे से मनोरंजन को प्रभय देने वाले नाटकों की रचना नहीं के ही बराबर हुई। जिन नाटकों की रचना हुई भी उनके पात्र सार्विक वृत्ति वाले महापुरुष रहे। जगन्नाथ प्रसाद जतुर्बेदी का 'तुमसीबास' बियोनी हरि का 'प्रभु' यामुने मिमबन्धु का 'बिबाही' आदि इसी प्रकार के नाटक हैं। यद्यपि बहरीनाथ मठ में 'मिस अमेरिका तथा 'बिबाह विज्ञापन' जैसे प्रहसन मिले तथापि उनका मूल दृष्टिकोण सुधारवादी ही है क्योंकि इन प्रहसनों के माध्यम से उन्होंने ऐतिहासिक प्रहसीसता और पादशास्य सम्प्रदाय की कुत्रिमता पर प्रकाश डाला है।

मौलिक नाटकों के अभाव में इस युग में अनुवादों की परम्परा चली। बाबू सीताराम ने नामानन्द मृच्छकटिक तथा भासरी-माचन के अनुवाद प्रस्तुत किये। स्वनायक पाण्डेय और रामकृष्ण वर्मा ने बंगला से द्विवेन्द्रनाथ राय के नाटकों का अन्तर किया। नाबूराम प्रेमी और अन्यकुमार जैन ने भी कई बंगला-नाटकों के अनुवाद किये। गंगाप्रसाद पाण्डेय पुरोहित गोपीनाथ मधुरा प्रसाद उपाय्याय आदि ने अंग्रेजी के नाटकों को अनुवादित किया। अंग्रेजी के नाटकों में शेक्सपीयर के नाटकों का अनुवाद प्रमुख रूप से किया गया।

यही वह समय है जब राष्ट्रीयता कथावाचक नाटयन प्रसाद बेताब आवाहण करमीरी और हरिद्वार ओहर में पारसी नाट्यकला से प्रभावित होकर नाटकों की रचना की। इनके नाटकों को साहित्यिक कोटि में नहीं रखा जा सकता। इसी युग में कुछ ऐसे नाटकों की भी रचना हुई जो दृश्य-काव्य की ओरता दृश्य-काव्य के पुष्पों के समीप हैं। इस प्रकार के नाटकों में बहरीनाथ मठ के 'अङ्गुष्ठ' 'वेनपरि' और 'दुर्गावती' राय देवीप्रसाद पूर्ण का 'अङ्गुष्ठ' भाग्यकुमार मैथिलीचरण गुप्त का 'अङ्गुष्ठ' तथा जगन्नाथ प्रसाद जतुर्बेदी का 'मिस मधुर' नाटक विशेष रूप से उल्लेख्य हैं।

(ब) प्रसाद युग और हिन्दी नाटक—हिन्दी नाटक-साहित्य को प्रौढ़ रूप देने का भय बयसकर प्रसाद को है। उनके हाथों हिन्दी-नाटकों के स्वरूप में एक दृष्टि पूर्व परिमार्जन आया। प्रसाद से पूर्व के नाटककारों ने अपने नाटकों के अन्तर्गत वाचन या तो पुराणों से किया था या फिर उनके अन्तर्गत एकदम अस्पष्टिक व प्रसाद ने अपने नाटकों के लिए इतिहास की पृष्ठभूमि को रखा। प्रसाद ने पूर्ववर्ती नाटकों में समाज-मुधारण तथा राष्ट्रीय दृष्टिकोण रखा था प्रसाद ने इस दृष्टिकोण को अन्तर्गत रखकर सांस्कृतिक एवं शारीरिक विषयों को महत्व प्रदान किया।

प्रसाद ने एक दर्जन से अधिक नाटक लिखे हैं। रचना क्रम के अनुसार उनके नाटकों के नाम हैं—मञ्जन (१९११ ई.) अस्यापी-परिचय (१९१२ ई.) बहरीनाथ (१९१३ ई.) आयुधित (१९१४ ई.) राग्यभी (१९१५ ई.) विद्या (१९२१ ई.) अज्ञात (१९२२ ई.) नामना (१९२३ ई.) जनमेजय का माग्य (१९२४ ई.) अङ्गुष्ठ (१९२५ ई.) एक घूट (१९२६ ई.) अङ्गुष्ठ (१९२७ ई.) और अङ्गुष्ठ (१९२८ ई.)।

प्रसाद ने अपने अधिकांश नाटकों के अन्तर्गत वाचन भारत के ओरमुखी अन्तर्गत रखा है। ऐसा करने में उनका एक मुख्य उद्देश्य था। यह उद्देश्य देने की

सोई हुई जनता में आत्मगौरव, उत्साह, बल एवं प्रेरणा का संचार करना था। उनके ऐतिहासिक नाटकों में से अधिकांश उस बौद्ध युग से सम्बद्ध हैं जिस समय में भारतीय संस्कृति की पताका विश्व के विभिन्न देशों में फहरा रही थी। प्राचीन इतिहास एवं संस्कृति को प्रस्तुत करने के लिए प्रसाद ने बड़ी सूक्ष्म दृष्टि अपनाई है। एतदर्थ उन्होंने भारत-के प्राचीन इतिहास का गम्भीर अध्ययन करना पड़ा है। उनके इसी विशद एवं व्यापक अध्ययन का ही परिणाम है कि उनके नाटकों में उस युग का समस्त वातावरण मुखरित हो गया है जिस युग की पृष्ठभूमि पर वे आधारित हैं। धर्म की बाह्य परिस्थितियों की चिंता न करते हुए उन्होंने दर्शन की गुंथियों को सुलझाने में विशेष अभिरुचि प्रदर्शित की है। चरित्र चित्रण में वे विशेष सतर्क रहे हैं। पात्रों के सत्-असत् पक्ष को प्रस्तुत करने में उन्होंने मनोवैज्ञानिक पद्धति को अपनाया है। यही कारण है कि उनके अधिकांश पात्र अतर्क्य प्रधान हैं। नारी चरित्र के अंक में उन्होंने अपनी अत्यन्त भावुक, सहृदय और उदार प्रकृति का परिचय दिया है। एक आलोचक का कथन है—“नारी रूप को जैसी महानता, सूक्ष्मता, शालीनता एवं गम्भीरता कवि प्रसाद के हाथों प्राप्त हुई है उससे भी अधिक सक्रिय एवं तेजस्वी रूप उसे नाटककार प्रसाद ने प्रदान किया है। प्रसाद के प्रायः सभी नाटकों में किसी-न-किसी नारी पात्र की अवतारणा हुई है जो घरेलू के दुःखपूर्ण अन्धकार के बीच प्रसन्नता की ज्योति की भाँति उद्दीप्त है, जो पाशविकता, दनुजता और क्रूरता के बीच क्षमा, करुणा एवं प्रेम के दिव्य सन्देश की प्रतिष्ठा करती है, जो अपने प्रभाव से दुर्जनों को-सज्जन, दुराचारियों को सदाचारी और नृशंस प्रत्याचारियों को उदार लोक-सेवी बना देती है। ‘नारी तुम केवल श्रद्धा हो’ की उक्ति प्रसाद की इन दिव्य नायिकाओं पर पूर्णतः लागू होती है।

शिल्प के क्षेत्र में प्रसाद जी ने भारतीय एवं पाश्चात्य पद्धतियों के बीच सुन्दर समन्वय उपस्थित किया है। डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त ने प्रसाद की इस विशेषता का उद्घाटन करते हुए लिखा है कि जहाँ प्रसाद के नाटकों में कथावस्तु, रस, नायक, प्रतिनायक, विदूषक, शील-निर्हण, सत्य और न्याय की विजय में भारतीय नाट्य-साहित्य की परम्पराओं का पालन हुआ है वहाँ पाश्चात्य नाटकों का सघर्ष एवं व्यक्ति-वैचित्र्य का निरूपण भी उनकी रचनाओं में हुआ है। भारतीय नाटकों की रसात्मकता इनमें भरपूर मिलती है तो दूसरी ओर पाश्चात्य नाटकों की सी कार्य-व्यापार की गतिशीलता भी उनमें विद्यमान है। भारतीय नाटककार मुखान्त को पसन्द करते हैं—पश्चिम के कलाकार दुखान्त को, प्रसाद ने अपने नाटकों का अन्त इस ढंग से किया है कि हम उन्हें सुखान्त भी कह सकते हैं और दुखान्त भी, न उन्हें सुखांत कह सकते हैं और न दुखान्त ही। वस्तुतः उनका अंत एक ऐसी वैराग्यपूर्ण भावना के साथ होता है जिसमें नायक की विजय तो हो जाती है, किन्तु वह फल का उपभोग स्वयं नहीं करता, उसे वह प्रतिनायक को ही लौटा देता है। इस प्रकार के चित्रित अंत को ‘प्रसादांत’ की सजा दी गयी है।

कतिपय आलोचकों ने प्रसाद जी के जटिल कथानकों, दृश्यों, लम्बे-लम्बे संवादों, गीतों के प्रचुर प्रयोग, दर्शन के समावेश, भाषा की जटिलता, वातावरण

की संभारता धादि को लेकर उनके नाटकों पर धनविनयेता का बोध लगाया है। किंतु इस विषय में एक बात याद रखनी चाहिए और यह यह कि प्रसाद भी ने अपने नाटकों की रचना अत्यंत परिष्कृत समाज की दृष्टिपथ में रखकर की है। इसके होने और होने वालों के लिए नहीं। आलोचक सिनधामसिंह ने बहुत ठीक मिला है कि "उनके (प्रसाद जी के) अधिकतर नाटक धनविनये हैं किंतु अभी तक अठ कला के राष्ट्रीय संमेलन के समाज में अधिक धेरे नहीं जा सके जिससे यह भ्रम पैदा हुआ है। संमेलन की संभावनाओं का अभी हमारे देश में पूरी तरह विकास ही नहीं हुआ। पर पहले से ही ऐसी बारजाए बनाकर एक महान् कलाकार की कृतियों की अनुपम सुल ठहरा देना अनुचित है।

प्रसाद-पुंग के अन्य नाटकों में मातलनलान चतुर्वेदी का कृष्णाकुंज मुख पण्डित गोविंदबल्लभ पंत के बरमासा राजभुक्त धादि पार्वीय बेलन धर्मा उद्य का महारमा ईसा मुसी प्रेमचंद के कर्बला तथा संघाम धादि मुख्य रूप से उल्लेख्य हैं। गोविंद बल्लभ पंत की नाट्य-कला में 'रहस्य-पन्थि' का विशेष महत्त्व है। यह रहस्यात्मक तथा दर्शकों के हृदय में विश्वास और कीतुहस की रसा करता है। पंत जी के संवालों में समीक्षा और नाटकीयता पायी जाती है। उनकी भाषा संयत सरल और प्रवाहमयी है।

(क) प्रतापोत्तर हिन्दी-नाटक—प्रसाद के उपरान्त हिन्दी-नाटकों में विशेष बल पकड़ा है। उनके पश्चात् ऐतिहासिक समस्यायुक्त गीत नाट्य प्रतीक नाटक रेडियो नाटक धादि विविध प्रकार के नाटक रचे गये हैं और निरन्तर रचे जा रहे हैं।

ऐतिहासिक नाटककारों में हरिकृष्ण प्रेमी कृष्णचलनास बर्मा भाषामें बपुरेन धास्त्री तथा अयोध्याका माधुर के नाम उल्लेखनीय हैं। हरिकृष्ण प्रेमी के ऐतिहासिक नाटकों में रसा-बन्धन (१९३४ ई.) सिवा-साधना (१९३७ ई.) प्रतिघात (१९३७ ई.) धादुति (१९४ ई.) स्वप्न गंग (१९४ ई.) विषय (१९४३ ई.) तथा अथ (१९४१ ई.) विशेष प्रसिद्ध हुये हैं। प्रेमी जी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों में सुसज्जित धामन-जाल की भांति प्रस्तुत कर हिन्दू मुस्लिम एकता का अच्छा प्रयत्न किया है। कृष्णचलनास बर्मा ने रासी की लाल (१९४३ ई.) बारमोर का काँटा (१९४० ई.) भाँसी की रानी (१९४० ई.) हंस-महूर (१९४६ ई.) बीरबल (१९४२) जहाँदारशाह (१९४२ ई.) धादि ऐतिहासिक नाटकों की रचना की। उनके इन नाटकों में इतिहास और बलना के बीच सुन्दर समन्वय स्थापित किया गया है। तरकाशीन समाज के नीचे-जागने बिज इनमें हैं। धनविनयेता की दृष्टि में भी बर्मा जी के नाटक उत्कृष्ट हैं। भाषाय चतुरमेन धास्त्री ने धमर राठीर और अन्य तथा जगदीशचन्द्र माधर ने कौमार्क की रचना कर ऐतिहासिक नाटक-साहित्य को अच्छा योगदान दिया है।

रुपन और बर्मे के धा में प्रभावित होकर हिन्दी में कुछ समस्या-नाटक भी लिख गये हैं। श्री जेम्सनाथ धारन ने स्वयं की कलक (१९३६ ई.) रीर (१९४१ ई.) उगा देगा (१९४६ ई.) उद्गम (१९४६ ई.) धादि मार्ग (१९३० ई.)

आदि नाटकों के माध्यम से समाज की विभिन्न समस्याओं पर अच्छा प्रकाश डाला है। पुरुष तथा नारी के पारस्परिक सम्बन्ध तथा मनोवैज्ञानिक समस्याओं का अकन करने में लक्ष्मीनारायण मिश्र को अच्छी सफलता मिली है। उनके समस्याप्रधान नाटकों में सन्यासी (१९३१ ई०), राक्षस का मन्दिर (१९३१ ई०), मुक्ति का रहस्य (१९३२ ई०), सिन्दूर की होली (१९३४ ई०), आधी रात (१९३६ ई०), गुडिया का घर तथा बत्सराज आदि मुख्य हैं। सेठ गोविन्ददास ने दार्शनिक, नैतिक एवं व्यावहारिक समस्याओं को लेकर नाटक-रचना की है। हर्ष, प्रकाश (१९३५ ई०), कर्तव्य (१९३५ ई०), सेवा-पथ (१९४० ई०), दुःख क्यों (१९४६), बड़ा पापी कौन (१९४८ ई०) आदि उनके मुख्य नाटक हैं। इन सभी समस्या-नाटकों में रंगमंचीय गुण विद्यमान हैं।

हिन्दी-गीतिनाट्यों का प्रारम्भ तो प्रसाद जी के कणालय, मैथिलीशरण के तथा सियारामशरण गुप्त के उन्मुक्त तथा प्रेमी का स्वर्णविहान आदि से ही हो जाता है, किन्तु उनका प्रकर्ष आधुनिक युग में ही हुआ है। गीतिनाट्यों के लेखन में उदयशकर भट्ट को अच्छी सफलता मिली है। कालिदास, मत्स्यगन्धा, विश्वामित्र तथा राधा आदि इनके गीतिनाट्य रेडियो से भी प्रसारित किये जा चुके हैं। प्रस्तुत गीति नाट्यों के अतिरिक्त दिनकर के 'मगध महिमा' और 'उर्वशी', सुमित्रानन्दन पन्त के 'शिल्पी', 'रजतशिखर' 'विद्युत वसना', 'शुभ्र पुरुष' आदि, भगवती चरण वर्मा के 'कर्ण', महा-काल', तथा 'द्रौपदी' सिद्धनाथकुमार के 'लौह देवता' तथा धर्मवीर भारती के 'अन्धा युग' आदि को अच्छी ख्याति प्राप्त हुई है। केदारनाथ मिश्र तथा जानकी बल्लभ शास्त्री ने भी कुछ गीति-नाट्य लिखे हैं। इन गीति-नाट्यों की विशेषता यह है कि इनमें बाह्य सघर्ष की अपेक्षा मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण को प्रधानता दी जाती है।

हिन्दी में उदयशकर भट्ट तथा लक्ष्मी नारायणलाल ने कुछ प्रतीक नाटक भी लिखे हैं। इन नाटकों पर मेटर्गलिक तथा टैगोर के राजा का प्रभाव है। भट्ट जी का 'विश्वामित्र' गीति-नाट्य होते हुये भी उसकी पौराणिक कथा को प्रतीक रूप में प्रस्तुत किया गया है। लक्ष्मी नारायणलाल के 'मादा कैक्टस', 'सुन्दर रस' और 'अन्धा कुआँ' प्रतीक-नाटक पर्याप्त लोक-प्रिय हुये हैं।

आज रेडियो-नाटक के विभिन्न प्रकारों, जैसे रेडियो-रूपक, फीचर, ध्वनि-नाट्य, स्वेक्ति, फैंटेसी, ध्वनि गीति-रूपक, रिपोर्टेज, जन-नाटक और व्यंग्य की भी रचना हिन्दी में बड़ी द्रुत गति से हो रही है। रेडियो-नाटक के इन सभी रूपों पर पाश्चात्य प्रभाव है।

अभी तक चलचित्रों को साहित्य में स्थान नहीं दिया गया है।

उपसंहार

हिन्दी में नाटकों का जो अदृष्टपूर्व विकास हो रहा है, उसे देखते हुये यह आशा की जाती है कि नाटकों के क्षेत्र में हिन्दी साहित्य शीघ्र ही विश्व के प्रगतिशील साहित्यों के नाटकों से होड़ ले सकेगा। वस्तुतः आज के मानव के वैविध्यपूर्ण जीवन को नाटक के विकसित होते हुये विभिन्न रूपों के माध्यम से ही अधिक सफलता के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है। निम्नान्वेष्ट हिन्दी-नाटक का भविष्य बड़ा उज्ज्वल है।

की पंभीरता आदि को लेकर उनके नाटकों पर अनभिनेयता का दोष लगाया है। किंतु इस विषय में एक बात याद रखनी चाहिए और यह यह कि प्रसाद जी ने अपने नाटकों की रचना अत्यंत परिष्कृत समाज को दृष्टिपूर्व में रखकर की है। इसके लोभे और ठगि वालों के लिए नहीं। आलोचक मित्रदानसिंह ने बहुत ठीक लिखा है कि 'उनके (प्रसाद जी के) अधिकतर नाटक अभिनेय हैं किंतु अभी तक अंश कला के राष्ट्रीय संघर्ष के अभाव में अधिक देखे नहीं जा सके जिससे यह भ्रम पैदा हुआ है। संघर्ष की संभावनाओं का अभी हमारे देश में पूरी तरह विकास ही नहीं हुआ। अतः पहले से ही ऐसी आरणाएँ बनाकर एक महान् समाकार की कृतियों को अनुपलब्ध ठहरा देना अनुचित है।

प्रसाद-युग के अन्य नाटकों में मातंगनलाल बतुर्सेन का कृष्णाबुद्ध मुक्त पण्डित मोहिबबुल्लम पंत के बरमाना राजभूकुट आदि पाण्डेय वैष्णव धर्मा उग्र का महात्मा ईसा मुन्नी प्रेमचंद के कर्मना तथा संघात आदि मुख्य रूप से उल्लेख्य हैं। मोहिबबुल्लम पंत की नाट्य-कला में रहस्य-अन्विष्ट का विशेष महत्त्व है। यह रहस्यात्मक उत्सव दृश्यों के रूप में विभागा और कौतूहल की रक्षा करता है। पंत जी के संवादों में समीक्षता और नाटकीयता पायी जाती है। उनकी भाषा संयत सरल और प्रवाहमयी है।

(क) प्रसादोत्तर हिन्दी-नाटक—प्रसाद के उपरान्त हिन्दी-नाटकों में विशेष बल पड़ा है। उनके पश्चात् ऐतिहासिक समस्यामूलक भीत नाट्य प्रतीक नाटक रेडियो नाटक आदि विविध प्रकार के नाटक रचे गये हैं और निरन्तर रचे जा रहे हैं।

ऐतिहासिक नाटककारों में हरिकृष्ण प्रसी गुप्ताबनलाल वर्मा आचार्य बतुरसेन शास्त्री तथा कमबीसचन्द्र माधुर के नाम उल्लेखनीय हैं। हरिकृष्ण प्रसी के ऐतिहासिक नाटकों में रक्षा-अन्धन (१९१४ ई.) शिवा-साधना (१९३७ ई.) प्रतिघोष (१९३७ ई.) आहुति (१९४ ई.) स्वप्न संग (१९४ ई.) विषयान (१९४२ ई.) तथा सपना (१९२१ ई.) विशेष प्रसिद्ध हुये हैं। प्रसी जी ने अपने ऐतिहासिक नाटकों में मुसलमानी शासन-काल की अंधी प्रस्तुत कर हिन्दू-मुस्लिम एकता का प्रच्छा प्रयत्न किया है। गुप्ताबनलाल वर्मा ने राक्षी की लाल (१९४१ ई.) कास्मीर का काँटा (१९४८ ई.) अंसी की राणी (१९४८ ई.) ईश-नमूर (१९४९ ई.) बीरबल (१९२) बह्मिदारबाह (१९२ ई.) आदि ऐतिहासिक नाटकों की रचना की। उनके इन नाटकों में इतिहास और कल्पना के बीच सुन्दर समन्वय स्थापित किया गया है। उत्काशीन समाज के भीते-आयते चित्र इनमें हैं। अभिनेयता की दृष्टि से भी वर्मा जी के नाटक सफल हैं। आचार्य बतुरसेन शास्त्री ने घमर राठौर और उत्सव तथा कमबीसचन्द्र माधुर ने कोनार्क की रचना कर ऐतिहासिक नाटक-साहित्य को प्रच्छा योगदान दिया है।

इसम और वर्मा जी से प्रभावित होकर हिन्दी में कुछ समस्या-नाटक भी लिखे गये हैं। श्री ज्येष्ठनाथ 'घटक' ने स्वर्ण की अमर (१९१९ ई.) कीद (१९४२ ई.) छठा देठा (१९४९ ई.) लड़ान (१९४९ ई.) आदि मार्ग (१९२ ई.)

आदि नाटको के माध्यम से समाज की विभिन्न समस्याओं पर अच्छा प्रकाश डाला है। पुरुष तथा नारी के पारस्परिक सम्बन्ध तथा मनोवैज्ञानिक समस्याओं का अकन करने में लक्ष्मीनारायण मिश्र को अच्छी सफलता मिली है। उनके समस्याप्रधान नाटको में सन्यासी (१९३१ ई०), राक्षस का मन्दिर (१९३१ ई०), मुक्ति का रहस्य (१९३२ ई०), सिन्दूर की होली (१९३४ ई०), आधी रात (१९३६ ई०), गुडिया का घर तथा वत्सराज आदि मुख्य हैं। सेठ गोविन्ददास ने दार्शनिक, नैतिक एवं व्यावहारिक समस्याओं को लेकर नाटक-रचना की है। हर्ष, प्रकाश (१९३५ ई०), कर्तव्य (१९३५ ई०), सेवा-पथ (१९४० ई०), दुःख क्यों (१९४६), बड़ा पापी कौन (१९४८ ई०) आदि उनके मुख्य नाटक हैं। इन सभी समस्या-नाटको में रंगमचीय गुण विद्यमान हैं।

हिन्दी-गीतिनाट्यों का प्रारम्भ तो प्रसाद जी के करुणालय, मैथिलीशरण के तथा सियारामशरण गुप्त के उन्मुक्त तथा प्रेमी का स्वर्णविहान आदि से ही हो जाता है, किंतु उनका प्रकर्ष आधुनिक युग में ही हुआ है। गीतिनाट्यों के लेखन में उदयशंकर भट्ट को अच्छी सफलता मिली है। कालिदास, मत्स्यगन्धा, विश्वामित्र तथा राधा आदि इनके गीतिनाट्य रेडियो से भी प्रसारित किये जा चुके हैं। प्रस्तुत गीति नाट्यों के अतिरिक्त दिनकर के 'मगध महिमा' और 'उर्वशी', सुमित्रानन्दन पन्त के 'शिल्पी', 'रजतशिखर' 'विद्युत वसना', 'शुभ्र पुरुष' आदि, भगवती चरण वर्मा के 'कर्ण', महा-काल', तथा 'द्रौपदी' सिद्धनाथकुमार के 'लौह देवता' तथा धर्मवीर भारती के 'अन्धा युग' आदि को अच्छी ख्याति प्राप्त हुई है। केदारनाथ मिश्र तथा जानकी वल्लभ शास्त्री ने भी कुछ गीति-नाट्य लिखे हैं। इन गीति-नाट्यों की विशेषता यह है कि इनमें बाह्य सघर्ष की अपेक्षा मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण को प्रधानता दी जाती है।

हिन्दी में उदयशंकर भट्ट तथा लक्ष्मी नारायणलाल ने कुछ प्रतीक नाटक भी लिखे हैं। इन नाटको पर मेटर्गलिक तथा टैंगोर के 'राजा' का प्रभाव है। भट्ट जी का 'विश्वामित्र' गीति-नाट्य होते हुये भी उसकी पौराणिक कथा को प्रतीक रूप में प्रस्तुत किया गया है। लक्ष्मी नारायणलाल के 'मादा कैवटस', 'सुन्दर रस' और 'अन्धा कुआँ' प्रतीक-नाटक पर्याप्त लोक-प्रिय हुये हैं।

आज रेडियो-नाटक के विभिन्न प्रकारों, जैसे रेडियो-रूपक, फीचर, ध्वनि-नाट्य, स्वीकित, फैंटेसी, ध्वनि गीति-रूपक, रिपोर्ताज, जन-नाटक और व्यंग्य की भी रचना हिन्दी में बड़ी द्रुत गति से हो रही है। रेडियो-नाटक के इन सभी रूपों पर पाश्चात्य प्रभाव है।

अभी तक चलचित्रों को साहित्य में स्थान नहीं दिया गया है।

उपसंहार

हिन्दी में नाटको का जो अदृष्टपूर्व विकास हो रहा है, उसे देखते हुये यह आशा की जाती है कि नाटको के क्षेत्र में हिन्दी साहित्य शीघ्र ही विश्व के प्रगतिशील साहित्यों के नाटको से होड़ ले सकेगा। वस्तुतः आज के मानव के वैविध्यपूर्ण जीवन को नाटक के विकसित होते हुये विभिन्न रूपों के माध्यम से ही अधिक सफलता के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है। निम्नान्वेह हिन्दी-नाटक का भविष्य बड़ा उज्ज्वल है।

हिन्दी एकांकी स्वरूप एवं विकास

१. एकांकी से अभिप्राय ।
२. एकांकी की विशेषताएँ
३. एकांकी के तत्व
४. एकांकी तथा नाटक में अन्तर
५. एकांकी के क्षेत्र
६. एकांकी का व्यञ्जन
७. संस्कृत एवं प्राकृत में एकांकी
८. हिन्दी में एकांकी का विकास—(अ) भारतीय-पूर्व युग (आ) भारतीय युग (इ) विदेशी युग (ई) प्रस्ताव युग (उ) आधुनिक युग
९. व्यञ्जन

एकांकी से अभिप्राय:

एकांकी से तात्पर्य नाटक के उस रूप से है जिसमें सम्पूर्ण कथानक की समाप्ति एक ही भ्रम में हो जाती है। नाटक के प्रकार विवेचन का यह नाम अंग्रेजी के 'वन एक्ट प्ले' के आधार पर रखा गया है। एकांकी में नाटक के तो सभी तत्व होते हैं, चाहे ही उसमें कुछ ऐसी भाव्य विशेषताएँ भी होती हैं जिनके कारण समासोपकी में इस साहित्य की सर्वथा स्वतन्त्र विधान के रूप में उसी प्रकार स्वीकार कर लिया है जिस प्रकार उपन्यास और कहानी के तत्वों में पर्याप्त समानता होने पर भी अपनी-अपनी कुछ निजी विशेषताओं के कारण उनको स्वतन्त्र विधाओं के रूप में मान लिया है।

एकांकी की विधा बताएँ

एकांकी-कला पर विचार करने वाले विद्वानों में डॉ. रामकुमार वर्मा, डॉ. महेन्द्र डॉ. रामचरण महेन्द्र डॉ. रामनौपालसिंह चौहान डॉ. एस पी खत्री श्री उपेन्द्रनाथ धारक प्रो. सच्चिद्वरधर शर्मा श्री ठो मोग्गिबास धारि विद्वानों ने बम्बीरतापूर्वक विचार किया है। यहाँ पर इन सभी के मतों की उद्धृत कर अपनी समीक्षा करना असम्भव ही है, अतः केवल डॉ. रामकुमार वर्मा के विवेचन को देख लेना ही पर्याप्त होगा क्योंकि एकांकी के विषय में उनका विवेचन अत्यन्त प्रोढ़ है।

डॉ० वर्मा के इस विवेचन को, निष्कर्ष-रूप में प्रस्तुत करते हुए डॉ० रामचरण महेन्द्र ने एकांकी की विशेषताओं का इस प्रकार उल्लेख किया है—

(१) एकांकी में आधार-रूप से एक ही मुख्य घटना या जीवन की एक प्रमुख संवेदना होनी चाहिए जिसका विकास कौतूहल और जिज्ञासापूर्ण नाटकीय शैली में होना चाहिए। चरम सीमा पर पहुँच कर एकांकी का अन्त होना चाहिए। इसी बात को यदि डॉ० वर्मा के शब्दों में कहना चाहे तो कह सकते हैं—‘एकांकी नाटकों में अन्य प्रकारों के नाटकों से विशेषता होती है। उनमें एक ही घटना होती है और वह घटना नाटकीय कौशल से कौतूहल का समयन करती हुई चरम सीमा तक पहुँचती है। उसमें कोई अप्रधान प्रमग नहीं रहता। विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कली की भाँति खिलकर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें लता की भाँति फैलने की विशृङ्खलता नहीं होती।’

(२) एकांकी में अभिव्यजित घटनाओं का चुनाव दैनिक जीवन से हो तथा उसमें यथार्थवाद एवं मनोरञ्जन के तत्त्वों का उचित समावेश होना चाहिए।

(३) दो विरोधी पात्रों के वर्गों या मनुष्यों के दो प्रकार के भावों में संघर्ष होने से नाटक का ताना-बाना बनता है। संघर्ष (Conflict) एकांकी का प्राण है। इसकी अभिव्यञ्जना का आधार मनोविज्ञान होना चाहिए।

(४) एकांकी के कथानक में कौतूहल (Suspense) तथा जिज्ञासा (Curiosity), क्षिप्रगति और चरम सीमा (Climax) में परिणति होनी चाहिए।

(५) यथार्थवाद की रक्षा के लिए सहज स्वाभाविक चित्रण रहे, किन्तु आदर्शवाद की ओर सकेत हो सकता है।

(६) कला-पक्ष में एकांकी की स्वाभाविकता और जीवन से निकटता बनाये रखने के लिए सकलन-त्रय (Three Unities) का कठोरता से पालन होना चाहिए। आकार छोटा रहे और अवधि कम लगे। उसमें पात्रों के चरित्र अथवा घटना को संक्षेप में प्रकट करने की क्षमता होनी चाहिए।

डॉ० वर्मा द्वारा निर्दिष्ट एकांकी की उपर्युक्त विशेषताओं में से कुछ के प्रति कतिपय विद्वानों ने अपना विरोध भी प्रदर्शित किया है। उदाहरणार्थ डॉ० वर्मा प्रभाव-साम्य, सकलन-त्रय तथा चरमोत्कर्ष पर विशेष बल देते हैं, किन्तु डॉ० नगेन्द्र चरमोत्कर्ष को विशेष महत्त्व प्रदान नहीं करते। उनका कथन है कि चरमोत्कर्ष के अभाव में भी सफल एकांकी की रचना हो सकती है। अपने कथन की पुष्टि के लिए वे सेठ गोविन्ददास के ‘स्पर्धा’ नामक एकांकी का हवाला देते हुए कहते हैं कि यद्यपि इस एकांकी में चरमोत्कर्ष की स्थिति नहीं है, किन्तु फिर भी यह पूर्ण सफल एकांकी है। सकलन-त्रय के भी विषय में उनका मत है कि उसका पालन साधारणतः किया जा सकता है, कठोरता के साथ नहीं। डॉ० सत्येन्द्र सकलन-त्रय को तो अनिवार्य मानते हैं, परन्तु चरमोत्कर्ष को अधिक महत्त्व नहीं देते। वस्तुतः इन विरोधों में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। ऐसी स्थिति में डॉ० वर्मा के मत को ही मान लेना चाहिए।

हिन्दी एकांकी स्वरूप एवं विकास

- १ एकांकी से अभिप्राय ।
- २ एकांकी की विशेषताएँ
- ३ एकांकी के तत्व
- ४ एकांकी का नाटक में स्थान
- ५ एकांकी के भेद
- ६ एकांकी का उद्देश्य
- ७ संस्कृत एवं प्राकृत में एकांकी
- ८ हिन्दी में एकांकी का विकास—(अ) भारतेन्दुपूर्व युग (ब) भारतेन्दु युग (२) द्वितीय युग (३) स्वतन्त्र युग (४) आधुनिक युग
- ९ अन्तर्गत

एकांकी से अभिप्राय

एकांकी ■ साधारण नाटक के उस रूप से है जिसमें सम्पूर्ण कथानक की समष्टि एक ही प्रक में हो जाती है। नाटक के प्रकार विवेचन का यह नाम अंग्रेजी के 'अक्ट' के आधार पर रखा गया है। एकांकी में नाटक के ठो सजी तत्व होते हैं। चाहे ही उसमें कुछ ऐसी अन्य विशेषताएँ भी होंगी हैं जिनके कारण समानोक्तों में इसे साहित्य की सबसे स्वतन्त्र विधान के रूप में इसी प्रकार स्वीकार कर लिया है जिस प्रकार उपन्यास और कहानी के तत्वों में पर्याप्त समानता होने पर भी अपनी-अपनी कुछ निजी विशेषताओं के कारण उनको स्वतन्त्र विधाओं के रूप में मान लिया है।

एकांकी की बिना घटाएँ

एकांकी-बसा पर विचार करने वाले विद्वानों में डॉ॰ रामधुमार वर्मा डॉ॰ नरेन्द्र डॉ॰ रामचरण मङ्गेश डॉ॰ राममोणिसिंह चौहान डॉ॰ एम पी॰ तन्वी श्री उदयनाथ शर्मा श्री मधुसूदन शर्मा श्री मोहम्मद सादिक आदि विद्वानों ने गम्भीरतापूर्वक विचार किया है। यहाँ पर हम सभी के मतों को उद्धृत कर उसकी समीक्षा करना सम्भव ही है, यहाँ केवल डॉ॰ रामधुमार वर्मा के विवेचन को देख लेना ही पर्याप्त होगा क्योंकि एकांकी के विषय में उनका विवेचन पर्याप्त हो है।

डॉ० वर्मा के इस विवेचन को, निष्कर्ष-रूप में प्रस्तुत करते हुए डॉ० रामचरण महेन्द्र ने एकांकी की विशेषताओं का इस प्रकार उल्लेख किया है—

(१) एकांकी में आधार-रूप से एक ही मुख्य घटना या जीवन की एक प्रमुख संवेदना होनी चाहिए जिसका विकास कौतूहल और जिज्ञासापूर्ण नाटकीय शैली में होना चाहिए। चरम सीमा पर पहुँच कर एकांकी का अन्त होना चाहिए। इसी बात को यदि डॉ० वर्मा के शब्दों में कहना चाहें तो कह सकते हैं— 'एकांकी नाटको में अन्य प्रकारों के नाटको से विशेषता होती है। उनमें एक ही घटना होती है और वह घटना नाटकीय कौशल से कौतूहल का सम्यजन करती हुई चरम सीमा तक पहुँचती है। उसमें कोई अप्रधान प्रसंग नहीं रहता। विस्तार के अभाव में प्रत्येक घटना कला की भाँति खिलकर पुष्प की भाँति विकसित हो उठती है। उसमें लता की भाँति फैलने की विमृशलता नहीं होती।' "

(२) एकांकी में अभिव्यजित घटनाओं का चुनाव दैनिक जीवन से हो तथा उसमें यथार्थवाद एवं मनोरञ्जन के तत्त्वों का उचित समावेश होना चाहिए।

(३) दो विरोधी पात्रों के वर्गों या मनुष्यों के दो प्रकार के भावों में संघर्ष होने से नाटक का ताना-बाना बनता है। संघर्ष (Conflict) एकांकी का प्राण है। इसकी अभिव्यञ्जना का आधार मनोविज्ञान होना चाहिए।

(४) एकांकी के कथानक में कौतूहल (Suspense) तथा जिज्ञासा (Curiosity), क्षिप्रगति और चरम सीमा (Climax) में परिणति होनी चाहिए।

(५) यथार्थवाद की रक्षा के लिए सहज स्वाभाविक चित्रण रहे, किन्तु आदर्शवाद की ओर सकेत हो सकता है।

(६) कला-पक्ष में एकांकी की स्वाभाविकता और जीवन से निकटता बनाये रखने के लिए सकलन-त्रय (Three Unities) का कठोरता से पालन होना चाहिए। आकार छोटा रहे और अवधि कम लगे। उसमें पात्रों के चरित्र अथवा घटना को संक्षेप में प्रकट करने की क्षमता होनी चाहिए।

डॉ० वर्मा द्वारा निर्दिष्ट एकांकी की उपर्युक्त विशेषताओं में से कुछ के प्रति कतिपय विद्वानों ने अपना विरोध भी प्रदर्शित किया है। उदाहरणार्थ डॉ० वर्मा प्रभाव-साम्य, सकलन-त्रय तथा चरमोत्कर्ष पर विशेष बल देते हैं, किन्तु डॉ० नगेन्द्र चरमोत्कर्ष को विशेष महत्त्व प्रदान नहीं करते। उनका कथन है कि चरमोत्कर्ष के अभाव में भी सफल एकांकी की रचना हो सकती है। अपने कथन की पुष्टि के लिए वे सेठ गोविन्ददास के 'स्पर्धा' नामक एकांकी का हवाला देते हुए कहते हैं कि यद्यपि इस एकांकी में चरमोत्कर्ष की स्थिति नहीं है, किन्तु फिर भी यह पूर्ण सफल एकांकी है। सकलन-त्रय के भी विषय में उनका मत है कि उसका पालन साधारणतः किया जा सकता है, कठोरता के साथ नहीं। डॉ० सत्येन्द्र सकलन-त्रय को तो अनिवार्य मानते हैं, परन्तु चरमोत्कर्ष को अधिक महत्त्व नहीं देते। वस्तुतः इन विरोधों में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। ऐसी स्थिति में डॉ० वर्मा के मत को ही मान लेना चाहिए।

एकाकी के तत्त्व

डॉ रामचरण महेन्द्र ने एकाकी के साठ तत्त्व निर्धारित किए हैं—(१) कथावस्तु (२) सचर्य या इन्द्र (३) संकलन-लय (४) पात्र और चरित्र-विशेष (५) कथोपक्रम (६) अभिनयशीलता (७) रंगमंच निर्बंध और (८) प्रभाव ऐक्य। डॉ. यणपतिचन्द्र गुप्त ने एकाकी के साठ तत्त्व गिनाये हैं—(१) कथावस्तु (२) पात्र (३) कथोपक्रम (४) वैयक्तिक (५) सीसी (६) उद्देश्य (विचार) और (७) भावना। डॉ. रामगोपालसिंह चौहान ने एकाकी के केवल तीन तत्त्व स्वीकार किये हैं और अन्य शेष तत्त्वों का इन्हीं तीन तत्त्वों में समाहार कर दिया है। उनके अनुसार एकाकी के निम्नांकित तत्त्व हैं—

१ कथा	{ कथा चरित्र विशेष उद्देश्य।
२ संचार	{ संचार मापा-सीसी।
३ इत्य विशाग	{ बातावरण-सृजन वसुकाश रंग-निर्बंध।

डॉ चौहान द्वारा बताये गये तत्त्वों का विशेषण अपेक्षाकृत सूक्ष्मतर होने के कारण अधिक वैज्ञानिक माना जा सकता है।

एकाकी तथा नाटक में अन्तर

प्रस्तुत निबन्ध के प्रारम्भ में ही यह बात कही जा चुकी है कि एकाकी तथा नाटक के अनेक तत्त्व समान होते हुए भी एकाकी साहित्य की एक स्वतन्त्र विधा है। नाटक के विपरीत उसकी अपनी निजी विशेषताएँ हैं। वही पर एकाकी की इन्हीं निजी विशेषताओं पर प्रकाश डालना हमारा उद्देश्य है।

यदि एकाकी तथा नाटक के अन्तर को डॉ. रामचरण महेन्द्र के सम्मो में स्पष्ट करना चाहें तो कुछ सकते हैं कि एकाकी का नाटक से बड़ी सम्बंध है जो कहानी का उपन्यास से अधिक लघुकाल का महाकाव्य से। नाटक में जीवन का विस्तार सम्बन्ध और परिधि का विस्तार है उसका अत्र जीवन की शक्ति सुविस्तृत है। एकाकी का क्षेत्र सीमित है परिधि संकुचित है और जीवन का एक पहलू ही चित्रित करने का ध्येय कार्य है। एकाकी जोड़े से समय में मानव-जीवन की एक भाँती माप दे देता है। वह निजी विशेष पहलू पर प्रकाश डालता है। नाटक में जीवन की बहुलता अनेक रूपता और गठना-बाहुल्य है। एकाकी में एकव्यक्ति एक समस्या एक पहलू या जीवन का उद्दीप्त क्षण है। एकाकी में मितव्ययता और संतुष्टता या महत्त्व है। एकाकी के कथानक सरल होते हैं। नाटक में बहामक घटित होता है और छोटी न्यायक चरित्रों को स्वाम प्राप्त हो जाता है। एकाकी प्रायः संवर्धन-वस्तु से प्रारम्भ होता है और सीमा ही प्रति पकड़ कर अरम सीमा की ओर अग्रसर होता है। नाटक की शक्ति सीमा होती है, एकाकी में वैय-सम्पन्न प्रवाह या अग्रसर है।

हिन्दी एकाकी : स्वरूप एवं विकास

एकाकी में सकलन-त्रय का होना महत्वपूर्ण है। यही उसे जीवन का यथार्थवादी चित्र बनाता है। 'बड़े नाटक में सकलन-त्रय का निर्वाह आवश्यक नहीं है।

एकाकी तथा नाटक के अन्तर को स्पष्ट करते हुए डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त ने अपना जो मत व्यक्त किया है, वह भी बहुत-कुछ अंशों में डॉ० रामचरण महेन्द्र से ही मिलता-जुलता है। डॉ० गुप्त का कथन है—“एकाकी में एक अंक, एक घटना, एक कार्य और एक समस्या होती है जबकि नाटक में कई अंको, घटनाओं, कार्यों और समस्याओं का आयोजन हो सकता है। अतः स्थूल दृष्टि से एकाकी नाटक से बहुत लघु और सीमित होता है किन्तु फिर भी किसी छोटे नाटक को एकाकी या बड़े एकाकी को छोटा नाटक नहीं कह सकते। नाटक से निकाल कर अलग किये गये एक अंक को भी एकाकी नहीं कहा जा सकता। एकाकी अपने आप में पूर्ण होता है तथा उसकी सत्ता, उसका व्यक्तित्व एवं उसकी चाल-ढाल नाटक से बहुत कुछ भिन्न होती है। एकाकीकार अपने लक्ष्य की ओर सीधा दौड़ता है, जबकि नाटककार धीरे-धीरे आगे बढ़ता है। एकाकी की शैली में सक्षिप्तता एवं गतिशीलता होती है।”

डॉ० रामगोपालसिंह ने एकाकी तथा नाटक के मूलभूत जिन भेदों पर प्रकाश डाला है उन्हें इस प्रकार रखा जा सकता है—

(१) एकाकी में एक अङ्क होता है, अनेकाकी में अनेक अङ्क होते हैं।

(२) एकाकी में केवल एक ही कथा या घटना का चित्रण होता है। अनेकाकी में एक अधिकाधिक तथा एक या अनेक प्रासंगिक कथाएँ भी होती हैं।

(३) एकाकी में पात्रों के क्रिया-कलापों को इस रूप में सगठित किया जाता है कि एक सीमित क्षेत्र में ही पात्रों के चारित्रिक तथा मानसिक घात-प्रतिघात तथा कथा-प्रसंग तथा जीजो की मूल चारित्रिक विशेषताओं द्वारा कथा का मर्म स्पष्ट हो जाय।

(४) एकाकी में अनेकाकी की भांति धीरे-धीरे कथा के आरम्भ प्रयत्न, प्राप्तिशा आदि के विकास की गुंजाइश नहीं होती। एकाकी में तो कथा आरम्भ से ही एक आवेग के साथ आरम्भ होती है और जिज्ञासा तथा विस्मय की आरोह-अवरोहपूर्ण गति के साथ चरमसीमा की ओर विकास करती है और चरमसीमा पर पहुँचकर जिज्ञासा और विस्मय पुःजीभूत होता है और कथा का आकस्मिक पटाक्षेप हो जाता है। एकाकी की कथा चरमसीमा पर पहुँच कर फिर आगे नहीं बढ़ती। एकाकी की कथा में एक घनत्व होता है और अनेकाकी की कथा में फैलाव।

(५) एकाकी कम-से-कम दस मिनट और अधिक-से-अधिक एक घण्टे का हो सकता है। अनेकाकी की कथा कई घण्टों में समाप्त होती है। इसलिए अनेकाकी की अपेक्षा एकाकी में कथा के गठन में क्षिप्रता, घटनाओं के क्रम में वेग, सवादों में अधिक चुस्ती और साकेतिकता होती है। एकाकी के सवादों में एक साथ चरित्र तथा कथा का विकास और पात्रों तथा कथा से सम्बन्धित घटनाओं का संकेत और उद्घाटन भी होता चलता है।

(६) एकाकी में अनेकाकी में चरित्र में अधिक

अवसर रहता है। एकांकी में उसका अवसर नहीं होता। एकांकी में भी पात्रों के चरित्र का उतार चढ़ाव तथा इन्द्र तो होता है, पर ऐसा जो पात्र के सम्पूर्ण जीवन को अपने परिवेश में नहीं घेरता। एकांकी में चित्रित चरित्र के आधार पर हम बहुधा किसी पात्र के सम्पूर्ण जीवन की आरिजिक विवेकता का अनुमान नहीं लगा सकते।

डॉ० श्रीहान द्वारा निर्दिष्ट सपयुक्त एकांकी तथा धर्मशास्त्रों के अन्तर को प्रमाण-रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

एकांकी के भेद

मूल प्रवृत्तियों के आधार पर डॉ० सत्येन्द्र ने एकांकी के आठ भेद किये हैं—
(१) आलोचक एकांकी जो मानव-जीवन की वृत्तियों की आलोचना करती है।
(२) विवेकवान एकांकी जिसमें बाह्य विचार द्वारा आलोचना प्रयासोचना की जाती है। (३) भावुक एकांकी जिसमें भावुकता का प्राधान्य होता है। (४) समस्या एकांकी जिसमें किसी समस्या का चित्रण होता है। (५) अनुभूतिमय एकांकी। (६) व्याख्यात्मक एकांकी। (७) आदर्शमूलक एकांकी। (८) प्रयतिवादी एकांकी।

विषयों के आधार पर एकांकी के पाँच भेद माने गये हैं—(१) सामाजिक (२) पौराणिक (३) ऐतिहासिक (४) राजनीतिक और (५) साहित्यिक।

रचना प्रकार की दृष्टि से डॉ० रामचरण महेन्द्र ने भी प्रकार के एकांकी बताये हैं—(१) मुक्तान्त (२) बुक्तान्त (३) प्रहसन (४) फैंटेसी (५) गीति नाट्य या धीपेरा (६) भ्रष्टी (७) संवाद या समापन (८) स्वोक्ति रूपक या मोनोड्रामा (९) रेडियो प्ले। एकांकियों के इस भेदीकरण से डॉ० महेन्द्र ने सम्भवतः पाश्चात्य आलोचकों की दृष्टि को अपनाया है। अन्त विचार से कोई भी नाटक तीन प्रकार का हो सकता है—मुक्तान्त बुक्तान्त अथवा सम्भवयात्मक (प्रसावान्त)। हास्य प्रधान एकांकी को प्रहसन की उपाधी दी गई है। फैंटेसी में रोमांच और कल्पना का आधिपत्य रहता है। गीतिनाट्य में काव्यात्मकता की प्रचुरता होती है। भ्रष्टी में केवल एक छोटा-सा दृश्य प्रस्तुत कर दिया जाता है। समापन में केवल दो पात्रों के बीच बातचीत का विधान किया जाता है। मोनोड्रामा में केवल एक पात्र रंगमंच पर उपस्थित होता है और वह स्वगत कथन के रूप में किसी पूर्व कल्पना अथवा आपबीती को व्यक्त करता है। रेडियो प्ले में व्यक्ति के उतार चढ़ाव की प्रमुखता रहती है।

संरक्ष की व्याप्त में रखते हुये एकांकियों के चार भेद किये गये हैं—(१) आदर्शवादी (२) मर्यादावादी (३) प्रहसनायी तथा (४) मनोरंजनवादी।

अभिनेयता की दृष्टि से एकांकियों को दो वर्गों में रखा गया है—(१) पञ्जीय और (२) रमणीय।

वस्तुतः एकांकियों के रचनप विषय तीन समूहों में निरन्तर विभाजित होने की सम्भावना है। ऐसी स्थिति में एकांकियों के भेदों की संख्या में तदर्थ विभाज्य और परिवर्तन होता रहेगा। अतः उपर्युक्त भेदों में से किसी को भी आत्यन्तिक रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता।

एकाकी में सकलन-त्रय का होना महत्त्वपूर्ण है। यही उसे जीवन का यथार्थवादी चित्र बनाता है। '...बड़े नाटक में सकलन-त्रय का निर्वाह आवश्यक नहीं है।

एकाकी तथा नाटक के अन्तर को स्पष्ट करते हुए डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त ने अपना जो मत व्यक्त किया है, वह भी बहुत-कुछ अंशों में डॉ० रामचरण महेन्द्र से ही मिलता-जुलता है। डॉ० गुप्त का कथन है—“एकाकी में एक अंक, एक घटना, एक कार्य और एक समस्या होती है जबकि नाटक में कई अंको, घटनाओं, कार्यों और समस्याओं का आयोजन हो सकता है। अतः स्थूल दृष्टि से एकाकी नाटक से बहुत लघु और सीमित होता है किन्तु फिर भी किसी छोटे नाटक को एकाकी या बड़े एकाकी को छोटा नाटक नहीं कह सकते। नाटक से निकाल कर अलग किये गये एक अंक को भी एकाकी नहीं कहा जा सकता। एकाकी अपने आप में पूर्ण होता है तथा उसकी सत्ता, उसका व्यक्तित्व एवं उसकी चाल-ढाल नाटक से बहुत कुछ भिन्न होती है। एकाकीकार अपने लक्ष्य की ओर सीधा दौड़ता है, जबकि नाटककार धीरे-धीरे आगे बढ़ता है। एकाकी की शैली में सक्षिप्तता एवं गतिशीलता होती है।”

डॉ० रामगोपालसिंह ने एकाकी तथा नाटक के मूलभूत जिन भेदों पर प्रकाश डाला है उन्हें इस प्रकार रखा जा सकता है—

- (१) एकाकी में एक अङ्क होता है, अनेकाकी में अनेक अङ्क होते हैं।
- (२) एकाकी में केवल एक ही कथा या घटना का चित्रण होता है। अनेकाकी में एक अधिकारिक तथा एक या अनेक प्रासंगिक कथाएँ भी होती हैं।
- (३) एकाकी में पात्रों के क्रिया-कलापों को इस रूप में सगठित किया जाता है कि एक सीमित क्षेत्र में ही पात्रों के चारित्रिक तथा मानसिक घात-प्रतिघात तथा कथा-प्रसंग तथा चीजों की मूल चारित्रिक विशेषताओं द्वारा कथा का मर्म स्पष्ट हो जाय।

(४) एकाकी में अनेकाकी की भाँति धीरे-धीरे कथा के आरम्भ प्रयत्न, प्राप्त्याशा आदि के विकास की गुंजाइश नहीं होती। एकाकी में तो कथा आरम्भ से ही एक आवेग के साथ आरम्भ होती है और जिज्ञासा तथा विस्मय की आरोह-अवरोहपूर्ण गति के साथ चरमसीमा की ओर विकास करती है और चरमसीमा पर पहुँचकर जिज्ञासा और विस्मय पुनर्जीवित होता है और कथा का आकस्मिक पटाक्षेप हो जाता है। एकाकी की कथा चरमसीमा पर पहुँच कर फिर आगे नहीं बढ़ती। एकाकी की कथा में एक घनत्व होता है और अनेकाकी की कथा में फैलाव।

(५) एकाकी कम-से-कम दस मिनट और अधिक-से-अधिक एक घण्टे का हो सकता है। अनेकाकी की कथा कई घण्टों में समाप्त होती है। इसलिए अनेकाकी की अपेक्षा एकाकी में कथा के गठन में क्षिप्रता, घटनाओं के क्रम में वेग, संवादों में अधिक चुस्ती और साकेतिकता होती है। एकाकी के संवादों में एक साथ चरित्र तथा कथा का विकास और पात्रों तथा कथा से सम्बन्धित घटनाओं का संकेत और उद्घाटन भी होता चलता है।

(६) एकाकी की अपेक्षा अनेकाकी में चरित्र में अधिक उतार-चढ़ाव का

घबसर रहता है। एकांकी में उसका घबसर नहीं होता। एकांकी में भी पात्रों के चरित्र का उतार चढ़ाव तथा द्वन्द्व तो होता है, पर एसा जो पात्र के सम्पूर्ण जीवन को घेरने परिलेख में नहीं चेरता। एकांकी में विभिन्न चरित्र के आधार पर हम बहुधा किसी पात्र के सम्पूर्ण जीवन की पारिवारिक विद्येयता का अनुमान नहीं लगा सकते।

डॉ० बीहान द्वारा निरिष्ट उपर्युक्त एकांकी तथा घनेवाली के छात्र को प्रमाण-रूप में स्वीकार किया जा सकता है।

एकांकी के भेद

मूल प्रवृत्तियों के आधार पर डॉ० सत्येन्द्र ने एकांकी के आठ भेद किये हैं—
 (१) आलोचक एकांकी जो मानव-जीवन की भुट्टियों की आलोचना करते हैं।
 (२) विवेकवान एकांकी जिसमें बाबू विभाव द्वारा आलोचना प्रयासोचना की जाती है। (३) भाबुक एकांकी जिसमें भाबुकता का प्राधान्य होता है। (४) समस्या एकांकी जिसमें किसी समस्या का चित्रण होता है। (५) धनुभूतिमय एकांकी। (६) व्याख्यामूलक एकांकी। (७) पारदर्शक एकांकी। (८) प्रगतिवादी एकांकी।

विषयों के आधार पर एकांकी के पाँच भेद माने गये हैं—(१) सामाजिक (२) पौराणिक (३) ऐतिहासिक (४) राजनीतिक और (५) साहित्यिक।

रचना प्रकार की दृष्टि से डॉ० रामचरण महेन्द्र ने भी प्रकार के एकांकी बताये हैं—(१) सुकान्त (२) दुःकान्त (३) प्रहसन (४) कैंटेरी (५) नीति नाट्य या घीवेरा (६) झोंकी (७) संवाद या समापन (८) स्फोटिक रूपक या मोनोड्रामा (९) रेडियो प्ले। एकांकियों के इस भेदीकरण में डॉ० महेन्द्र ने सम्भवतः पारंपारिक आलोचकों की दृष्टि की धन्यता है। 'घनत विचार से कोई भी नाटक तीन प्रकार का हो सकता है—सुकान्त दुःकान्त अथवा समन्वयमूलक (वृत्तावन्त)। हास्य-प्रधान एकांकी को प्रहसन की संज्ञा दी गई है। कैंटेरी या रोमांस और कल्पना का प्राधिकार रहता है। नीतिनाट्य में काव्यात्मकता की प्रचुरता होती है। झोंकी में केवल एक छोटा-सा दृश्य प्रस्तुत कर दिया जाता है। समापन में केवल दो पात्रों के बीच बातचीत का चित्रण किया जाता है। मोनोड्रामा में केवल एक पात्र रसमंच पर उपस्थित होता है और वह स्वयं कथन के रूप में किसी पूर्व चरित्रा अथवा घायबीती की व्यक्त करता है। रेडियो प्ले में ध्वनि के उतार चढ़ाव की प्रमुखता रहती है।

सद्वैत को ध्यान में रखते हुये एकांकियों के चार भेद किये गये हैं—(१) पारदर्शवादी (२) मयार्थवादी (३) प्रकृतवादी तथा (४) मनोद्वन्द्ववादी।

धर्मनैयता की दृष्टि से एकांकियों को दो वर्गों में रखा गया है—(१) पञ्जीय और (२) रसमंचीय।

अन्तुन एकांकियों के रचना विषय सीसी सत्येन्द्र आदि में निरन्तर विचार होने की संभावना है ऐसी स्थिति में एकांकियों के भेदों की संख्या में सदैव वृद्धि और परिवर्तन होना रहेगा। घनत उपर्युक्त भेदों में न बिगनी वो भी आत्यन्तिक रूप में स्वीकार नहीं दिया जा सकता।

एकांकी का उद्भव

हिन्दी में एकांकी के उद्भव के विषय में विद्वानों के दो परस्पर विरोधी मत हैं। एक वर्ग तो ऐसे विद्वानों का है जो यह मानते हैं कि हिन्दी को एकांकी पाश्चात्य जगत् की देन है। दूसरे वर्ग में वे विद्वान आते हैं, जिनकी मान्यता है कि हिन्दी एकांकी पाश्चात्य जगत् की देन नहीं, बरन् वह तो संस्कृत प्राकृत आदि भाषाओं से चली आती हुई विशुद्ध भारतीय परम्परा है। इस वर्ग के विद्वान अपने मत के प्रमाण स्वरूप संस्कृत-साहित्य में नाटक के एक अंक वाले उपलब्ध सत्रह रूपों की व्यायोग, प्रहसन, भाण, वीथी, नाटिका, गोष्ठी, सटक, नाट्य रासक, प्रकाशिका, उल्लास्य, काव्य, प्रेक्षण, श्रीगदित, विलासिका, प्रकरणिका, हल्लीश तथा अंक को प्रस्तुत करते हैं। प्रो० अमरनाथ गुप्त प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त तथा डॉ० एस० पी० खत्री प्रथम वर्ग के आलोचकों में आते हैं तथा डॉ० सरनामसिंह प्रो० ललित प्रसाद और प्रो० सद्गुरु शरण अवस्थी द्वितीय वर्ग के आलोचक हैं। वास्तव में यदि निष्पक्ष ढंग से विचार किया जाय तो इस बात को कहने में किसी प्रकार की हिचकिचाहट नहीं होनी चाहिए कि हिन्दी एकांकी ने अपने आरम्भिक रूप में संस्कृत एकांकी से प्रेरणा ग्रहण की थी परन्तु आगे चलकर उसने अपने वर्तमान स्वरूप का निर्माण पाश्चात्य एकांकी के ही आधार पर किया।

संस्कृत एवं प्राकृत में एकांकी

संस्कृत तथा प्राकृत में एकांकियों की एक दीर्घ परम्परा मिलती है। यह बात दूसरी है कि इन भाषाओं में पाये जाने वाले एकांकी, एकांकी नाम से अभिहित न होकर किन्हीं अन्य नामों से अभिहित होते हैं। 'पार्थ पराक्रम' (सन् ११६३ ई०) अत्यन्त उच्च कोटि का आयोग है। व्यायोग के अतिरिक्त विश्वनाथ ने 'सौगन्धि हरण' वत्सराज ने 'किरातार्जुनीय', कचन पण्डित ने 'धनजय-विजय', मोक्षादित्य ने 'भीम विक्रम', रामचन्द्र ने निर्भय भीम, जैसे श्रेष्ठ व्यायोगों की रचना की है। प्रहसन की कोटि में आने वाले एकांकियों में 'कन्दर्पकेलि', 'धूर्त-चरित्र', 'लटक मेलक', 'लता काम लेखा', 'धूर्त समागम', 'धूर्त नाटिका', 'हास्य चूड़ामणि' आदि संस्कृत में मिलते हैं। जिस प्रकार मोनोड्रामा में एक ही पात्र आकर रगमच पर बोलता है, उसी प्रकार का संस्कृत में भाण है। वामन भट्ट का 'शृंगार-भूषण', रामचन्द्र दीक्षित का 'शृंगार-तिलक' शंकर का 'श्रद्धा-तिलक', वत्सराज का कर्पूर चरित आदि प्रसिद्ध भाण हैं। वास्तव में भाण एकांकी कला का अत्यन्त विकसित रूप माना जा सकता है।

हिन्दी में एकांकी का विकास

प्रत्येक भाषा के साहित्य में प्रत्येक विधा के जन्म का कोई-न-कोई कारण होता है। हिन्दी एकांकी के जन्म का भी कारण है, जिसे डॉ० रंगेय राघव ने इस प्रकार स्पष्ट किया है—“अब अपने रगमच के अभाव के कारण पूर्ण नाटको के लिए क्षेत्र न था। स्कूल और कालेजों में हिन्दी शिक्षा के प्रचार के साथ-साथ विद्यार्थियों के लिए इस प्रकार के नाटको की आवश्यकता प्रतीत हुई जिनमें कम-से-कम सामान की आवश्यकता पड़े औ—

अपने में पूर्ण हों तथा मनोरञ्जन सामाजिक शिक्षा तथा सुखार का माध्यम बन सकें। दूसरी ओर कामेजों में अग्रणी शिक्षा के कारण उनके सामने उस साहित्य के एकाकी आये। इस परिचायक प्रभाव और अपनी सीमित परिस्थितियों ने हिन्दी में एकाकी माटकों का जन्म दिया।

प्रश्न है हिन्दी में कौन से लेखक से एकाकी का आरम्भ माना जाय? इस विषय में विभिन्न विद्वानों के विभिन्न मत हैं। डॉ. रामचरण महेन्द्र हिन्दी-एकाकी का आरम्भ सन् १८२३ तक लीज कर ले लें हैं। डॉ. सत्येन्द्र की मान्यता है कि हिन्दी में एकाकीयों की परम्परा भारतेन्दु से आरम्भ हुई। डा. हरदेव बाहरी डॉ. नरेन्द्र प्रो. सद्गुरु सरण अक्षय्यी प्रो. प्रकाश चन्द्र गुप्त डॉ. बलवन्त लक्ष्मण कोठमिरे आदि विद्वान् हिन्दी-एकाकी का आरम्भ प्रसाद के 'एक छूट' से मानते हैं। डा. हरदेव बाहरी का कथन है— 'मैं तो भारतेन्दु हरिश्चन्द्र बहरीनारायण चौधरी राधात्मज गौस्वामी बालकृष्ण भट्ट प्रतापनारायण मिश्र और राधाकृष्णदास ने किसी घाटाब्दी में ही ऐसे रूपक लिखे थे जो आक्षेप के एकाकीयों से मिलते-जुलते हैं परन्तु उन्हें प्रायः एकाकी नहीं कह सकते। हिन्दी एकाकी का प्राकृतिक प्रथम प्रसाद के 'एक छूट' से होता है। डॉ. नरेन्द्र ने बड़े ही निर्भीक शब्दों में लिखा है— 'सबसे पहिले हिन्दी एकाकी का आरम्भ प्रसाद के 'एक छूट' से हुआ है। प्रसाद पर संस्कृत का प्रभाव है—इसलिए वे हिन्दी एकाकी के जन्मदाता नहीं कहें जा सकते यह बात मान्य नहीं है। एकाकी की तकनीक का 'एक छूट' में पूरा निर्वाह है।' डॉ. रामनाथ सुमन का मतलब है कि हिन्दी एकाकी का वास्तविक आरम्भ डॉ. राम कुमार वर्मा से होता है।

वैसे तो इन विभिन्न मतों में डॉ. हरदेव बाहरी डॉ. नरेन्द्र आदि का ही मत अधिक समीचीन प्रतीत होता है तथापि हमें हिन्दी एकाकी की खोज बहुत से कर लेनी चाहिए जहाँ से एकाकी के उत्पन्न मिलते हैं।

(अ) भारतेन्दु पूर्व युग—यद्यपि डॉ. मणपति चन्द्र गुप्त ने एकाकी का आरम्भ तुलसी के 'रामचरितमानस' के साथ ही 'रामचरित्रिका' तथा नरोत्तमदास के सुखामा चरित के संवादी से माना है किन्तु यह अतिबासी दृष्टिकोण है। हिन्दी के की प्रथम एकाकी माने जा सकते हैं उनमें 'इन्द्रसभा' 'बन्धर सभा' 'मुष्कर सभा' आदि का नाम लिया जा सकता है। ये सभी सन् १८२३ के उपरान्त दीर्घ-माटकों के रूप में लिखे गए हैं।

(आ) भारतेन्दु युग—भारतेन्दु ने नव्युत्त की एकाकी परम्परा का अनुसरण करते हुए अनेक एकाकी लिखी जिनमें 'वैदिकी हिमा हिमा न भवति' 'विपश्य विप' दीपकम् 'अन्धेर नगरी' तथा 'जनजय-विजय' प्रमुख हैं। इन सभी कृतियों में एक ही एक छक का विकास किया गया है। नव्युत्त-माटकों की परम्परा के अनुसार विपश्य विपदीपकम् की भाँति 'जनजय-विजय' की व्यापीय 'अन्धेर नगरी' तथा 'वैदिकी हिमा हिमा न भवति' की प्रवृत्ति कहा जा सकता है। इन सभी एकाकीयों में भारतेन्दु की का मूल दृष्टिकोण नव्यानीय समरवादी की अभिव्यक्ति देता रहा है। इनका माध्यम से उन्होंने विभिन्न कथितों रीति रिवाजों सामाजिक एवं राष्ट्रीय बुराईयों

एकांकी का उद्भव

हिन्दी में एकांकी के उद्भव के विषय में विद्वानों के दो परस्पर विरोधी मत हैं। एक वर्ग तो ऐसे विद्वानों का है जो यह मानते हैं कि हिन्दी की एकांकी पाश्चात्य जगत् की देन है। दूसरे वर्ग में वे विद्वान आते हैं, जिनकी मान्यता है कि हिन्दी एकांकी पाश्चात्य जगत् की देन नहीं, बरन् वह तो संस्कृत प्राकृत आदि भाषाओं से चली आती हुई विशुद्ध भारतीय परम्परा है। इस वर्ग के विद्वान अपने मत के प्रमाण स्वरूप संस्कृत-साहित्य में नाटक के एक अंक वाले उपलब्ध सत्रह रूपों को व्यायोग, प्रहसन, भाण, वीथी, नाटिका, गोष्ठी, सटक, नाट्य रासक, प्रकाशिका, उल्लास्य, काव्य, प्रेक्षण, श्रीगदित, विलासिका, प्रकरणिका, हल्लीश तथा अंक को प्रस्तुत करते हैं। प्रो० अमरनाथ गुप्त प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त तथा डॉ० एस० पी० खत्री प्रथम वर्ग के आलोचकों में आते हैं तथा डॉ० सरनार्मसिंह प्रो० ललित प्रसाद और प्रो० सद्गुरु गरण भवस्थी द्वितीय वर्ग के आलोचक हैं। वास्तव में यदि निष्पक्ष ढंग से विचार किया जाय तो इस बात को कहने में किसी प्रकार की हिचकिचाहट नहीं होनी चाहिए कि हिन्दी एकांकी ने अपने आरम्भिक रूप में संस्कृत एकांकी से प्रेरणा ग्रहण की थी परन्तु आगे चलकर उसने अपने वर्तमान स्वरूप का निर्माण पाश्चात्य एकांकी के ही आधार पर किया।

संस्कृत एवं प्राकृत में एकांकी

संस्कृत तथा प्राकृत में एकांकियों की एक दीर्घ परम्परा मिलती है। यह बात दूसरी है कि इन भाषाओं में पाये जाने वाले एकांकी, एकाकी नाम से अभिहित न होकर किन्हीं अन्य नामों से अभिहित होते हैं। 'पार्थ पराक्रम' (सन् ११६३ ई०) अत्यन्त उच्च कोटि का आयोग है। व्यायोग के अतिरिक्त विश्वनाथ ने 'सौगन्धि हरण' वत्सराज ने 'किरातार्जुनीय', कचन पण्डित ने 'घनजय-विजय', मोक्षादित्य ने 'भीम विक्रम', रामचन्द्र ने निर्भय भीम, जैसे श्रेष्ठ व्यायोगों की रचना की है। प्रहसन की कोटि में आने वाले एकांकियों में 'कन्दर्पकेलि', 'धूर्त-चरित्र', 'लटक मेलक', 'लता काम लेता', 'धूर्त समागम', 'धूर्त नाटिका', 'हास्य चूड़ामणि' आदि संस्कृत में मिलते हैं। जिस प्रकार मोनोड्रामा में एक ही पात्र आकर रगमच पर बोलता है, उसी प्रकार का संस्कृत में भाण है। वामन भट्ट का 'शृंगार-भूषण', रामचन्द्र दीक्षित का 'शृंगार-तिलक' शंकर का 'श्रद्धा-तिलक', वत्सराज का कर्पूर चरित' आदि प्रसिद्ध भाण हैं। वास्तव में भाण एकांकी कला का अत्यन्त विकसित रूप माना जा सकता है।

हिन्दी में एकांकी का विकास

प्रत्येक भाषा के साहित्य में प्रत्येक विधा के जन्म का कोई-न-कोई कारण होता है। हिन्दी एकांकी के जन्म का भी कारण है, जिसे डॉ० रांगेय राघव ने इस प्रकार स्पष्ट किया है—“अब अपने रगमच के अभाव के कारण पूर्ण नाटकों के लिए क्षेत्र न था। स्कूल और कालेजों में हिन्दी शिक्षा के प्रचार के साथ-साथ विद्यार्थियों के लिए इस प्रकार के नाटकों की आवश्यकता प्रतीत हुई जिनमें कम-से-कम सामान की आवश्यकता पड़े और कम समय में ही उनको तैयार किया जा सके, साथ ही वह

मिलता है। प्रसाद की नाट्य कला पर माछीय और पादशास्त्र दोनों नाट्य-कलाओं का प्रभाव पड़ा है। एक 'बूट' का नाटावरण कुछ धर्मों तक प्राचीन भारतीय नाट्य कला के अनुक्रम है पर संघर्ष का जो रूप इस एकाकी में प्रस्तुत किया गया है वह सर्वथा पादशास्त्र ढंग का है। स्वान और समय की एकता का भी इसमें पूर्ण वास्तव किया गया है। कुछ विद्वानों ने प्रसाद की एक 'बूट' के अतिरिक्त 'संजन' 'कस्यापी-परिषय' तथा 'कामना' को भी एकाकी ही माना है।

प्रसाद के अनन्तर सूर्य किरण पारीक्ष जीनेश्वरकुमार चन्द्रमुख विद्यासंसार भावि अनेक लेखकों ने भी एकाकी रचना पर लेखनी उठायी किन्तु उन्हें सफलता न मिल सकी।

(ब) आधुनिक युग—हिन्दी-एकाकी के क्षेत्र में आधुनिक युग का प्रारम्भ डॉ. रामकुमार वर्मा से होता है। अधिकांश आलोचकों ने उन्हें हिन्दी-एकाकी का जनक माना है। वस्तुतः उनके एकाकियों में सिल्प विधि तथा विषय की दृष्टि से अदृष्टपूर्व प्रीति देखने को मिलती है। डॉ. रामकुमार वर्मा का प्रथम एकाकी 'दारुण' की मृत्यु सन् १९११ में प्रकाशित हुआ। इसमें काल्पनिकता एवं काव्यात्मकता अधिक है नाटकीयता कम। यही कारण है कि कुछ विद्वानों ने इसे अमिनवात्मक एवं काव्य' कह बासा है। प्रस्तुत एकाकी के उपरान्त वर्मा जी के कई एकाकी-संग्रह प्रकाश में आ चुके हैं जिन्हें क्रम-क्रमानुसार इस प्रकार रखा जा सकता है—'पृथ्वी राज की झल्लें' (१९३७ ई.) 'रेलमी टाई' 'चाक मिठा' (१९४३ ई.) 'विभूति' (१९४३ ई.) 'सप्तकिरण' (१९४७ ई.) 'रूप रस' (१९४८ ई.) 'कौमुदी महोत्सव' (१९४९ ई.) 'युव-सारिका' (१९५० ई.) 'जलुगाव' (१९५२ ई.) 'रजत रश्मि' (१९५२ ई.) 'दीपवान' (१९५४ ई.) 'काम-कहना' (१९५५ ई.) 'बापू' (१९५६ ई.) 'दृग् अनुब' (१९५७ ई.) 'रिमकिम' (१९५७ ई.) इत्यादि। डॉ. वर्मा के एकाकियों की विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए डॉ. बलराम लखन चौधरी लिखते हैं—“डॉ. वर्मा ने सामाजिक तथा ऐतिहासिक एकाकी नाटकों द्वारा मनुष्य की कक्षा तथा त्याग भावि सात्विक वृत्तियों का चित्रण सुन्दर ढंग से किया है। उन्होंने ऐतिहासिक पात्रों में नवजीवन तथा जीवन की व्यावहारिकता का धारण किया है। सामाजिक एकाकी नाटकों में मध्यवर्गीय नागरिकों का भी जीवन चित्रित किया है उसमें अधिकतर आधुनिक समाज की विशेषताओं के साथ उसकी कमजोरियों पर भी व्याख्यात्मक आघात किया है।

भुवनेश्वर प्रसाद मिश्र ने पादशास्त्र एकाकी-कला को आत्मसात् कर हिन्दी एकाकियों की शैली के विकास में बहुत बड़ा योग दिया है। मिश्र जी का सबसे पहला एकाकी-संग्रह 'कारवा' सन् १९३३ ई. में प्रकाशित हुआ। इस संग्रह में छः एकाकियों का संग्रह है। भुवनेश्वर जी की अन्य महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं—‘श्यामा—एक वैवाहिक विडम्बना पतित’ एक साम्यहीन साम्यवादी प्रतिभा का दिवाह ‘रहस्य रोमांच’ नाटकी ‘मृत्यु’ तथा पाठ बने’ इलेक्टर जनरल रोसनी और ग्राम ‘छोटोपाकर के सामने’ ‘तबि के कीड़े’ इतिहास की कंचुस ‘आजारी की नींव’ ‘सीको की पाड़ी’ आदि। सितम्बर १९५१ और ‘जोगे ली’ इतिहास ५

पर लिखे किये हैं। विदेशी सरकार की भी अच्छी खबर उन्होंने ली है। डॉ० रामचरण महेन्द्र ने भारतेन्दु जी की एकांकी-कला पर प्रकाश डालते हुए लिखा है—
“किन्तु जिस बात से हम विशेष प्रभावित होते हैं, वह उनकी प्रतिभा है। उन पर नये ढंग से बगला नाटको तथा फारसी रंगमंच का भी प्रभाव था। फारसी रंगमंच की दोहा-शेर वाली पद्धति की छाप उनके एकांकियों पर है। अंग्रेजी का प्रभाव बग-साहित्य के माध्यम से उनकी एकांकी-कला पर पड़ा है।

भारतेन्दु-युग के अन्य एकांकियों में श्री निवासदास का ‘प्रह्लादचरित’, राधाचरण गोस्वामी के ‘श्रीदामा नाटक’, ‘सती चन्द्रावली’ और ‘तन मन धन गुसाईं जी के अर्पण’, प्रतापनारायण मिश्र का ‘कलि कौतुक’, देवकीनन्दन त्रिपाठी के ‘जय नरसिंह की’ तथा ‘कलयुगी जनेऊ’ राधाकृष्णदास का ‘दुखिनी बाला’, बालकृष्ण भट्ट का ‘शिक्षादान’, कार्तिक प्रसाद का ‘रेल का विकट खेल’, जी० एल० उपाध्याय का ‘वैदिकी मिथ्या मिथ्या न भवति’, रत्नचन्द्र का ‘हिन्दी उर्दू नाटक’, किशोरीलाल गोस्वामी का ‘चौपट-चपेट’ आदि उल्लेखनीय हैं। यद्यपि इन सभी को नाटक कहा गया है तथापि लक्षणों एवं शैली की दृष्टि से इन्हें एकांकियों के अन्तर्गत ही स्थान दिया जाना चाहिए। डॉ० रामगोपालसिंह चौहान ने भारतेन्दु युगीन इन एकांकियों की विशेषताओं का उल्लेख करते हुए लिखा है—“उनमें तत्कालीन आधुनिक जीवन का यथार्थ चित्रण है, उद्देश्य की साकेतिकता है, रंग-निर्देश भी है और सवादों की चुस्ती भी और क्रिया-क्षिप्रता और गतिशीलता भी है।”

(इ) द्विवेदी-युग—द्विवेदी-युग में हिन्दी-एकांकी-कला पर पाश्चात्य एकांकी का प्रभाव पड़ा और परिणाम स्वरूप उसकी शैली में अन्तर आया, किन्तु वर्ण्य-विषय प्रायः वे ही रहे जो भारतेन्दु-युग में थे, जैसे, समाज-सुधार, राष्ट्रोन्नति आदि। इस युग के मुख्य एकांकियों में मंगलाप्रसाद विश्वकर्मा का ‘शेरसिंह’, सियारामशरण गुप्त का ‘कृष्ण’, ब्रजलाल शास्त्री के ‘नीला’, ‘दुर्गावती’, ‘पन्ना’, ‘तारा’ आदि, रामसिंह वर्मा के ‘रेशमी रुमाल’, ‘क्रिस-मिस’, सरयूप्रसाद बिन्दु का ‘भयकर भूत’, शिवरामदास गुप्त का ‘नाक में दम’, प० बदरीनाथ भट्ट के ‘चुगी की उम्मेदवारी’ तथा ‘रेगड समाचार के ऐडीटर की घूल दच्छना’, रूपनारायण पाण्डेय का ‘मूर्ख मडली’, पाण्डेय वेंचन शर्मा ‘उग्र’ का ‘चार देवारे’, श्री सुदर्शन का ‘आनरेरी मजिस्ट्रेट’ के नाम आदर के साथ लिये जा सकते हैं। विषय-वस्तु की दृष्टि से इस काल के एकांकियों को चार वर्गों में विभक्त किया गया है—(१) सामाजिक व्यंग्यात्मक, (२) राष्ट्रीय ऐतिहासिक, (३) धार्मिक पौराणिक तथा (४) अनुवादित। भारतेन्दु-युग में कहीं-कहीं नान्दी, प्रस्तावना, भरत-वाक्य आदि की जो प्रवृत्ति दिखायी पड़ती थी वह इस युग के नाटकों से लुप्त हो गयी। कथानक की तीव्र गति से चरम सीमा तक पहुँचाने का प्रयत्न किया जाने लगा। पद्य का पूर्ण बहिष्कार कर दिया गया।

(ई) प्रसाद-युग—पीछे उल्लेख किया जा चुका है कि अधिकांश अधिकारी विद्वानों ने हिन्दी-एकांकी का वास्तविक आरम्भ प्रसाद जी के ‘एक घूँट’ (मन् १९३०) से माना है। इस एकांकी में आधुनिक एकांकी-कला का परिष्कृत रूप देखने को

मिलता है। प्रसाद की नाट्य कला पर भारतीय और पाश्चात्य दोनों नाट्य-कलाओं का प्रभाव पड़ा है। एक 'यूट' का बातावरण कुछ घंटों तक प्राचीन भारतीय नाट्य कला के अनुकूल है पर संघर्ष का जो रूप इस एकाकी में प्रस्तुत किया गया है वह सर्वथा पाश्चात्य रूप का है। स्थान और समय की एकता का भी इसमें पूर्ण पासन किया गया है। कुछ विद्वानों ने प्रसाद की एक यूट के अतिरिक्त 'संयम' 'कन्याजी-परिचय' तथा 'कामना' को भी एकाकी ही माना है।

प्रसाद के अन्तर सूर्य किरण पारीक्ष वैदेगुरुकुमार बन्धुगुप्त विद्यालकार प्रादि अनेक लेखकों ने भी एकाकी रचना पर लेखनी उठायी किन्तु उन्हें सफलता न मिल सकी।

(४) धातुनिक युग—हिन्दी-एकाकी के क्षेत्र में धातुनिक युग का प्रारम्भ डॉ॰ रामकुमार वर्मा से होता है। अधिकांश आलोचकों ने उन्हें हिन्दी-एकाकी का जनक माना है। वस्तुतः उनके एकाकियों में अल्प विधि तथा विषय की दृष्टि से अदृष्टपूर्व प्रीकृता देखने को मिलती है। डॉ॰ रामकुमार वर्मा का प्रथम एकाकी 'बादल की मृत्यु' सन् १९२३ में प्रकाशित हुआ। इसमें काव्यनिकृता एवं काव्यात्मकता अधिक है नाटकीयता कम। यही कारण है कि कुछ विद्वानों ने इन धातुनिक नाट्य कला कह डाला है। प्रस्तुत एकाकी के उपरांत वर्मा जी के कई एकाकी-संग्रह प्रकाश में आ चुके हैं जिनमें काम-कमानुसार इस प्रकार रखा जा सकता है—'पृथ्वी राज की घाँव' (१९२७ ई.) 'रेलामी टाई' 'आरु मित्रा' (१९४३ ई.) 'विभूति' (१९४३ ई.) 'सप्तकिरण' (१९४७ ई.) 'अप रम' (१९४८ ई.) 'कौमुदी-महोत्सव' (१९४९ ई.) 'भ्रम-तारिका' (१९५५ ई.) 'अतुल्य' (१९५२ ई.) 'रजत रत्न' (१९५२ ई.) 'वीरवान' (१९५४ ई.) 'काम-कंदला' (१९५५ ई.) 'आप' (१९५६ ई.) 'इंद्र बलु' (१९५७ ई.) 'रिमरिम' (१९५७ ई.) इत्यादि। डॉ॰ वर्मा के एकाकियों की विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए डॉ॰ बसन्त सम्भल कोतमिरे लिखते हैं— "डॉ॰ वर्मा ने सामाजिक तथा ऐतिहासिक एकाकी नाटको द्वारा मनुष्य की कल्याण तथा स्वार्थ आदि आर्थिक वृत्तियों का विचित्र चित्रण देखा है। उन्होंने ऐतिहासिक पात्रों में मजबूत तथा जीवन की व्यावहारिकता का आदर्श दिखाया है। सामाजिक एकाकी नाटको में मध्यमवर्गीय नागरिकों का जो जीवन चित्रित किया है उसमें अधिकतर धातुनिक समाज की विशेषताओं के साथ उसकी कमजोरियों पर भी व्यंग्यात्मक आघात किया है।

मुबनेश्वर प्रसाद मिश्र ने पाश्चात्य एकाकी-कला को आत्मसात् कर हिन्दी एकाकियों की बीसी के विकास में बहुत बड़ा योग दिया है। मिश्र जी का सबसे पहला एकाकी-संग्रह कारवाँ सन् १९३५ ई. में प्रकाशित हुआ। इस संग्रह में छः एकाकि का संग्रह है। मुबनेश्वर जी की अल्प महत्वपूर्ण रचनाएँ हैं—'दयामा'—एक बीबाहि विहम्बता पठिता 'एक साम्यहीन साम्यवादी प्रतिभा का विवाह' 'एरा रोमांच' नाटकी 'मृत्यु' तथा घाट बजे' इत्येकटर अनुरस 'रोशनी और आग' 'फोटोग्राफर के सामने' 'ताजे के कीड़े' इतिहास की केंचुल' 'आबादी की नींव' 'सीटो की गाड़ी' आदि। शिखर 'अकबर' और 'अनेक की इतिहास १

आधारित एकाकी हैं। भुवनेश्वर जी पर अंग्रेजी के नाटककारों में बर्नार्ड शॉ और इन्सन का बहुत अधिक प्रभाव है। उन्होंने स्वयं भी स्वीकार किया है—“शॉ की छाया तनिक मुखर हो गई है, मैं इसे निर्विकार स्वीकार करता हूँ।” मिश्र जी ने हमारे मध्यवर्गीय समाज की खोखली नैतिकता पर गहरा प्रहार किया है, जो दर्शक एवं पाठक को अपने जीवन की वास्तविकता के प्रति झकझोर कर जागरूक कर देते हैं।

समस्या-नाटककार लक्ष्मीनारायण मिश्र ने भी अनेक एकाकियों की रचना कर हिन्दी-एकाकी की श्रीवृद्धि में पर्याप्त योगदान दिया है। उनके प्रमुख सग्रहों के नाम हैं—‘अशोक वन’, ‘प्रलय के पख पर’, ‘एक दिन’, ‘कावेरी में कमल’, ‘बलहीन’, ‘नारी का रग’, ‘स्वर्ग में बिप्लव’, ‘भगवान् मनु’ तथा अन्य एकाकी आदि। अपने एकाकियों के माध्यम से मिश्र जी ने अनेक सामाजिक, राजनीतिक तथा मनोवैज्ञानिक समस्याओं को रखा है। मनोरंजन तथा अभिनेयता के गुण इनके एकाकियों में कूट-कूट कर भरे हुए हैं। डॉ० नगेन्द्र के शब्दों में, “इसके अतिरिक्त विदेशी साहित्य का बुद्धिवाद, यथार्थवाद, चिरन्तन नारीत्व की समस्या, प्रकृति की ओर परिवर्तन का अनुरोध, जीवन के मौलिक सत्यों की निरन्तर स्वीकृति आदि आदि से सकुल प्रवृत्तियाँ उनके मन में काम कर रही हैं। इधर भारत की अपनी समस्याओं—यहाँ की आध्यात्मिकता का भी उन पर प्रभाव है।”

उपेन्द्रनाथ ‘अश्व’ ने मुख्यतः तीन प्रकार के एकाकियों की रचना की है—
(१) सामाजिक व्यंग्य—‘पापी’ ‘लक्ष्मी का स्वागत’, ‘मोहब्बत’, ‘फ्रासवर्ड पहेली’, ‘अधिकार का रक्षक’, ‘आपस का समझौता’, ‘स्वर्ग की झलक’, ‘विवाह के दिन’ ‘जोक’ आदि। (२) सांकेतिक एवं प्रतीकात्मक एकाकी—‘चरवाहे’, ‘चिलमन’, ‘खिड़की’, ‘चुम्बक’, ‘मैमूना’, ‘देवताओं की छाया में’, ‘चमत्कार’, ‘सूखी डाली’, ‘अन्धी गली’ आदि। (३) मनोवैज्ञानिक एकाकी प्रहसन—‘आदि मार्ग’, ‘बतसिया’, ‘सयाना मालिक’, ‘जीवन-साथी’ आदि। ‘अश्व’ जी समाज की दुर्बलताओं, रूढ़ियों तथा जीर्ण-शीर्ण परम्पराओं पर तीक्ष्ण व्यंग्य—बाण छोड़ने में कभी नहीं घबराते। ‘अश्व’ का एकाकी साहित्य परिमाण की दृष्टि से विशाल है। रूप और शैलियों की दृष्टि से विविधतापूर्ण है और कला की दृष्टि से अत्यन्त प्रौढ़ है।

श्री उदयशंकर भट्ट ने ‘एक ही कन्न में’, ‘दस हजार’, ‘दुर्गा’, ‘नेता’, ‘उन्नीस ती पैंतीस’, ‘वर-निर्वाचन’, ‘सेठ लाभचन्द’ आदि एकाकियों में समाज की विभिन्न समस्याओं का चित्रण किया है। ‘स्त्री का हृदय’, ‘नकली और असली’, ‘बड़े आदमी की मृत्यु’, ‘विष की पुडिया’, ‘मुंशी अनोखेलाल’ आदि एकाकियों में स्वस्थ हास्य एवं व्यंग्य के अच्छे चित्र मिलते हैं। ‘आदिम युग’, ‘प्रथम विवाह’, ‘मनु और मानव’, ‘समस्या का अन्त’, ‘कुमार-सम्भव’, ‘गिरती दीवारें’, ‘पिशाचों का नाच’, ‘बीमार का इलाज’, ‘आत्मप्रदान’, ‘जीवन’, ‘बापसी’, ‘मंदिर के द्वार पर’, ‘दो अतिथि’, ‘अघटित’, ‘अन्धकार’, ‘नये मेहमान’, ‘नया नाटक’, ‘विस्फोट’, ‘धूम-शिखा’ आदि पट्ट जी के अन्य प्रमुख एकाकी हैं। उनके एकाकियों की विशेषताओं का उल्लेख करते

हुए डॉ. मोग्ग ने लिखा है— भट्ट जी के एकांकियों का संविधान रमणीय है तथा उन्हें सरसता से प्रमिणीत किया जा सकता है। वास्तव्य यह है कि भट्ट जी के एकांकी वहाँ ज्ञान-बहुल हैं मानव-जीवन की पारंगतिता को प्रकट करते हैं। वहाँ ने जीवन के बहु-व्यापी भ्रम-उपायो का गहन विश्लेषण भी करते हैं। भूत भविष्यत् वर्तमान के प्रति तीक्ष्ण दृष्टि मानव के विकास में चेतना का अन्तर्दृष्टि विशेषण उनके इस साहित्य का रूप है। मायूम होता है जैसे भट्ट जी के द्वारा गीति कविता कमानक की प्रीतिता समय की अन्तरंग दृष्टि ऐतिहासिक अन्तर्दृष्टि जीवन-अस्माक की सभी भावनाओं का उनके नाटको में प्रकटीकरण हुआ है।”

सेठ गोविन्ददास के एकांकियों को मुख्यतः चार वर्गों में विभक्त किया जा सकता है। उनके प्रमुख एकांकियों के नाम हैं—(१) ऐतिहासिक—‘बुढ़ की एक सिप्या’ ‘बुढ़ के मन्ने स्नेही कौन?’ ‘मानक की नमाज’ ‘तेपबहादुर की भविष्यवाणी’ ‘परमईस का पत्नी प्रेम’ आदि। (२) सामाजिक समस्या प्रधान ‘स्पर्धा’ ‘मानक-मन’ ‘मैत्री’ ‘इन्वर स्ट्राइक’ ‘जाति-उत्थान’ ‘बहु मरा क्यों?’ आदि। (३) राजनैतिक अन्धा काँध स कौन? (४) पौराणिक—‘कृपि यज्ञ’ आदि। सेठ जी के अतिरिक्त एकांकियों पर गांधीवादी विचारधारा की छाप है। दृष्टिकोण में आदर्शवादी एवं सुधारवादी होने के कारण उन्होंने समस्याओं का चित्रण प्रचारात्मक ढंग से किया है।

बागरीखण्ड माधुर के प्रकाशित एकांकियों में मेरी बायुरी ‘भोर का ठारा’ ‘कसिग विरम’ ‘रीढ़ की हड्डी’ ‘मकड़ी का जाला’ ‘अखंड’ ‘जिड़की की राह’ ‘बोससे कबूतर जाला’ ‘भापन’ ‘मो मेरे सपने’ ‘भारतीय बंधी आदि को बहुत अधिक प्रसिद्धि मिली है। समस्याओं की प्रस्तुति एवं उनका समाधान तथा ह्रास और व्यय का विवरण माधुर जी के एकांकियों का प्रधान वैशिष्ट्य है। माधुर जी के एकांकियों की विशेषताओं का विश्लेषण करने हुए चित्रबालसिंह चौहान ने कहा है—

(बागरीखण्ड माधुर की) सबसे बुद्धि प्राचुरिक जीवन के उस वैषम्य के धार-धार विचित्री है जो अविग्रस्त उत्कारो और नई सामाजिक प्रवृत्तियों के बीच एक अटल और अचिराम संघर्ष का जनक है। इसी कारण उनके नाटकों में एक प्रबुद्ध कलाकार के समय के साथ मानव स्वाभिमान को जोड़ पाँचाने वाली अमानवीय अन्तर-माध्यताओं और लोकाचारों पर निर्मम प्रहार रहता है।

गणेशप्रसाद द्विवेदी के एकांकी हैं—‘छोहाग-हिन्दी’ ‘बहु फिर धानी की पर्व का अपार पावन’ ‘शर्माजी’ ‘दूसरा सपाव ही क्या है?’ ‘सर्वस्व-समर्पण’ ‘काहल’ ‘गोष्ठी’ ‘परीक्षा’ ‘रपट’ ‘रिहर्सल’ ‘बरती-पाठा’ आदि। द्विवेदी जी सब जी एकांकी-कला को लेकर हिन्दी एकांकी-क्षेत्र में अग्रणी हैं हुए हैं। इसीलिये उनके कला में प्रीतिता के वर्णन होते हैं। ‘आपने प्रायः सामाजिक एवं मनोवैज्ञानिक समस्याओं का चित्रण किया है। यौन आकर्षण प्रेम-वैषम्य अमंगल विवाह आदि ऐ उत्पन्न होने वाली मानसिक अटिलताओं का सूक्ष्म विश्लेषण इनके साहित्य में मिलता है।

विष्णु प्रभाकर ने 'बन्धन-मुक्त', 'पाप', 'साहस', 'प्रतिशोध', 'वीरपूजा', 'भाई', 'चन्द्रकिरण' आदि अनेक सामाजिक एकांकी तथा 'उपचेतना का फल', 'क्या वह दोषी था?', 'ममता का विष' आदि बहुत से मनोवैज्ञानिक एकांकी लिखे हैं।

उपर्युक्त एकांकीकारों के अतिरिक्त गिरिजाकुमार माथुर, गोविन्दवल्लभ पन्त, हरिकृष्ण प्रेमी, भगवतीचरण वर्मा, यशपाल, अमृतलाल नागर, श्री जगन्नाथ नलिन, डॉ० सत्यप्रकाश सगर आदि एकांकीकारों ने भी हिन्दी-साहित्य की इस विधा की समृद्धि में बहुमुखी योगदान दिया है।

आज रेडियो नाटकों की भी धूम मची हुई है। रेडियो नाटकों को एकांकी का ही एक रूप माना जा सकता है।

उपसंहार

थोड़े ही दिनों में हिन्दी-एकांकी ने जो प्रगति की है, उससे इस विधा की ओर भी अधिक समृद्धि की आशा है। यदि रगमच के विकास की ओर पर्याप्त ध्यान दिया गया तो एकांकी बहुत अधिक उन्नति करेगा, इसमें कोई सन्देह नहीं।

हिन्दी उपन्यास स्वरूप एवं विकास

१. 'उपन्यास' शब्द का विद्वलेषण

२. उपन्यास से वास्तविक अभिप्राय तथा उसकी परिभाषा

३. उपन्यास के उद्देश्य

४. उपन्यास के भेद या प्रकार

५. उपन्यास का उद्भव

६. उपन्यास का विकास—[अ] प्रेमचन्द पूर्वे हिन्दी उपन्यास [आ] प्रमथन कुलीन शिव'
उपन्यास [इ] प्रेमचन्दोत्तर हिन्दी उपन्यास—[क] सामाजिक उपन्यास [ख] व्यक्तिवादी उपन्यास
[ग] समाजवादी उपन्यास [घ] वैयक्तिक उपन्यास [ङ] मनोविश्लेषणवादी उपन्यास

७. उपसंहार

उपन्यास शब्द का विद्वलेषण

'उपन्यास' में मूल शब्द 'न्यास' है। उसके पूर्व 'उप' उपसर्ग लगाया गया है। 'उप' का अर्थ 'समीप' और 'न्यास' का अर्थ 'रखी हुई' या 'रखा हुआ' होता है। अतः 'उपन्यास' का शाब्दिक अर्थ हुआ 'समीप रखी हुई' अथवा 'समीप रखा हुआ'। वस्तुतः वाक्य जिस अर्थ में उपन्यास शब्द रूढ़ हो गया है। उससे प्रस्तुत अर्थ का कोई सम्बन्ध नहीं है। कुछ विद्वानों ने 'उपन्यास' के शाब्दिक अर्थ का उसके रूढ़ अर्थ से सम्बन्ध जोड़ने का प्रयास किया है किन्तु उनका यह प्रयास तर्क संगत नहीं माना जा सकता है। उन्होंने प्रस्तुत शब्द के शाब्दिक और रूढ़ अर्थों में ताल मेल बिठाते हुए कहा है कि उपन्यास में जीवन को बहुत निबट प्रस्तुत कर दिया है इसलिए साहित्य की विधा-विशेष के लिए प्रयुक्त यह शब्द ठीक ही है। किन्तु ऐसा कहते समय वे बिना यह भूल जाते हैं कि नाटक कहाणी आदि भी तो जीवन के निबट होते हैं। फिर उन्हें यह नाम क्यों नहीं दे दिया जाता? प्राचीन भारतीय वाक्यशास्त्र में इस शब्द का प्रयोग मात्र की प्रतिभुग-मन्त्र के एक उपभेद के लिए किया गया है। इसकी दो प्रकार के व्याख्या की गई है— उपन्यास प्रसादनम्। अर्थात् प्रसन्न करने की उपन्यास कहन है। दूसरी व्याख्या है अनुसार किसी अर्थ का युक्तियुक्त रूप में उपस्थित करने का नाम उपन्यास है— उपन्यासोऽर्थो ज्ञाय उपन्यासः लघोऽतिशयः। 'उपन्यास शब्द की ज्ञान दोनो व्याख्याओं में उपन्यास के जिन गुणों की ओर संकेत किया जा रहा है वे प्रायः ही साहित्य-विधाओं के हैं अतः उपन्यास के ही नहीं। वे तो हुए उपन्यास के शाब्दिक तथा व्याख्यानार्थ अर्थ। अब देवना यह है कि इनका रूढ़ अर्थ क्या है?

विष्णु प्रभाकर ने 'वन्धन-मुक्त', 'पाप', 'साहम', 'प्रतिशोध', 'वीरपूजा', 'भाई', 'चन्द्रकिरण' आदि अनेक सामाजिक एकांकी तथा 'उपचेतना का फल', 'क्या वह दोषी था?', 'ममता का विष' आदि बहुत से मनोवैज्ञानिक एकांकी लिखे हैं।

उपर्युक्त एकांकीकारों के अतिरिक्त गिरिजाकुमार माथुर, गोविन्दवल्लभ पन्त, हरिकृष्ण प्रेमी, भगवतीचरण वर्मा, यशपाल, अमृतलाल नागर, श्री जगन्नाथ नलिन, डॉ० सत्यप्रकाश मगर आदि एकांकीकारों ने भी हिन्दी-साहित्य की इस विधा की समृद्धि में बहुमुखी योगदान दिया है।

आज रेडियो नाटकों की भी घूम मची हुई है। रेडियो नाटकों को एकांकी का ही एक रूप माना जा सकता है।

उपसंहार

थोड़े ही दिनों में हिन्दी-एकांकी ने जो प्रगति की है, उससे इस विधा की और भी अधिक समृद्धि की आशा है। यदि रगमच के विकास की ओर पर्याप्त ध्यान दिया गया तो एकांकी बहुत अधिक उन्नति करेगा, इसमें कोई सन्देह नहीं।

वी प्रकार के होते हैं। एक तो वे जिन्हें टाइप कहा जाता है और जो किसी विशिष्ट वर्ग के प्रतीक होते हैं। दूसरे वे जो अपनी निजी विशेषताओं को लेकर उपन्यास के पन्नों पर अवतरित होते हैं। आदर्श पात्र वे माने जाते हैं जो वर्ग-विशेष का प्रतिनिधित्व करते हुए भी अपनी निजी विशेषताओं से पहिचान मिले जाते हैं। 'गोदान' का होरी एक आदर्श पात्र है जो भारतीय कृषक वर्ग का प्रतिनिधित्व करता हुआ भी अपनी निजी विशेषताएं रखता है। उसकी भावना उसके वातावरण करने का इस समाज के प्रति उसका व्यवहार आदि सभी कुछ उसके अपने हैं।

संवाद भी उपन्यास का बहुत ही आवश्यक तत्व है। यह उपन्यास में दो मुख्य कार्यों की पूर्ति करता है। एक तो यह कथानक को धागे बड़ाता है और दूसरे इससे पात्रों के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है। पात्रों के वातावरण में स्वाभाविकता का होना बहुत अधिक आवश्यक है।

उपन्यासकार को अपनी भावामिश्रित के लिए अत्यन्त धरम और सरल भाषा-शैली को अपनाना चाहिए। भाषा प्रयोग यदि सामाजिक वातावरण के अनुकूल हो तो अच्छा है किन्तु उसमें बहुरूपियापन नहीं होना चाहिए। उपन्यास की रचना शैली यथा सम्भव एक जैसी रखनी चाहिए। हिंदी में उपन्यास लेखन की चार शैलियाँ प्रचलित हैं—(१) बसा छत्ती जैसे प्रेमचन्द की 'रंगभूमि' (२) झटझट बसा छत्ती जैसे इलाय्य भोषी का 'बूनामयी' (३) पल छत्ती जैसे उद्योग की 'बन' इसीमें के बहुत (४) डायरी शैली जैसे 'सोचिए दर्पण'।

पात्रों के चित्रण की पूर्णता देने और स्वाभाविकता की रक्षा के लिए ऐस-काम यथा वातावरण का निर्माण प्रति आवश्यक है। उपन्यास रचना के समय उपन्यासकार को घटना का स्वयं समय तथा तत्कालीन विभिन्न परिस्थितियों का ज्ञान नितान्त अपरिहार्य है। बिना इस ज्ञान के उपन्यास में स्वाभाविकता नहीं आ सकेगी।

उपन्यास के पीछे एक उद्देश्य होना चाहिए किन्तु यह उद्देश्य ऐसा न हो कि उपदेश का ज्ञान पड़े। उसकी अभिव्यक्ति अत्यन्त कलात्मक रूप से की जानी चाहिए। उपन्यासकार का चाहिए कि वह अपने सिद्धान्त का प्रतिपादन अप्रत्यक्ष रूप से पात्रों के वातावरण यथा घटनाओं के माध्यम से करे। यदि वह सीधे ढंग से अपने सिद्धान्त का उपस्थापन करेगा तो इसकी नीरसता और अरोचकता भा जायेगी।

उपन्यास के भेद या प्रकार

विद्वानों ने विभिन्न आधार नामकर उपन्यास के अनेक प्रकार से भेद दिये हैं। तन्मों में आधार पर अधिष्ठात विद्वानों ने उपन्यास के बेचस तीन भेद दिये हैं—

(१) घटना प्रधान () चरित्र प्रधान और (३) जातीय। किन्तु यह वर्गीकरण में सहमत नहीं है। उन्होंने उपन्यास के सात तरह माने हैं—छ' तो वे ही हैं शिवाँ ऊपर गिनाया जा चुका है सातवां तरह उन्होंने भाव स्वीकार दिया है और इसीलिए वे तन्मों के आधार पर उपन्यासों के सात भेद मानते हैं—(१) बसा बानु प्रधान या घटना प्रधान (२) चरित्र प्रधान (३) बसो-रूपन प्रधान या

उपन्यास से वास्तविक अभिप्राय तथा उसकी परिभाषा

आज उपन्यास से अभिप्राय बृहत् आकार के उस गद्य आख्यान अथवा वृत्तान्त से है जिसके अन्तर्गत वास्तविक जीवन के प्रतिनिधित्व का दावा करने वाले पात्रों और कार्यों का चित्रण किया जाता है। वस्तुतः हिन्दी में यह शब्द वगला से लिया गया है। वगला में 'उपन्यास' शब्द अंग्रेजी 'नॉवल' (Novel) का समानार्थी है।

विभिन्न विद्वानों ने उपन्यास को विभिन्न परिभाषाओं में आवद्ध करने का प्रयास किया है। इन परिभाषाओं में शब्दगत अन्तर होते हुए भी कोई मूलभूत अन्तर नहीं है, प्रायः सभी परिभाषाएँ एक-दूसरे की पूरक हैं, विरोधी नहीं। डाक्टर श्याम-सुन्दरदास के अनुसार 'मनुष्य के वास्तविक जीवन की काल्पनिक कथा' उपन्यास है। प्रेमचन्द जी 'मानव-चरित्र के चित्र' को उपन्यास मानते हैं। उनका कथन है—“मानव चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।” बाबू गुलावराय ने उपन्यास की परिभाषा देते हुए लिखा है—“उपन्यास कार्य-कारण श्रृंखला में बँधा हुआ वह गद्य कथानक है जिसमें अपेक्षाकृत अधिक विस्तार तथा पेचीदगी के साथ वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व करने वाले व्यक्तियों से सम्बन्धित वास्तविक काल्पनिक घटनाओं द्वारा मानव-जीवन के सत्य का रसात्मक रूप से उद्घाटन किया जाता है।” स्पष्ट है कि उपर्युक्त परिभाषाओं में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। हम इन्हें परिनिष्ठित परिभाषाएँ मान सकते हैं। यों तो नपे-तुले शब्दों में साहित्य की किसी भी विधा को बाँधना सम्भव नहीं।

उपन्यास के तत्व

एक-दो को छोड़कर प्रायः सभी आचार्यों ने उपन्यास के छ तत्व निर्धारित किये हैं—(१) कथावस्तु, (२) चरित्र-चित्रण, (३) कथोपकथन अथवा सवाद, (४) भाषा-शैली, (५) देश काल तथा (६) उद्देश्य। उपन्यास की कथावस्तु का चयन इतिहास, पुराण, जीवनी आदि कहीं से भी किया जा सकता है। आज उपन्यास में महत्व केवल उसी कथानक को दिया जाता है जो सामान्य जीवन से सम्बद्ध हो। उपन्यास की कथावस्तु में प्रमुख कथानक के साथ-साथ कुछ प्रासंगिक कथाएँ भी चल सकती हैं, किंतु ये सभी प्रासंगिक कथाएँ अधिकारिक कथा के साथ सुसम्बद्ध होनी चाहिए। घटनाचक्र की एकता और सगठन पर बल देते हुए भगवत्शरण उपाध्याय ने लिखा है—“कहानी के उस विस्तार में कला की दृष्टि से रस का संचरण और परिपाक होता है। घटनाचक्र की एकता या अनेकमुखी जीवनधारा का स्वस्थ विलयन ही उसका पाक है। घटनाचक्र की एकता वस्तु गठन के रूप में, उपन्यास के रस को कलात्व प्रदान करती है।” उपन्यास के कथानक के तीन आवश्यक गुण माने गये हैं—रोचकता, स्वाभाविकता तथा प्रवाह अथवा गतिशीलता। वस्तुतः उपन्यास का आरम्भ ही कुछ इस प्रकार से होना चाहिए कि वह पाठक के हृदय में कीतूहल उत्पन्न कर दे और वह उपन्यास को तब तक न छोड़े जब तक उसे पूरा पढ़ न डाले।

उपन्यास के चरित्र-चित्रण में स्वाभाविकता और सजीवता का होना अत्यन्त आवश्यक है। साथ ही पात्रों का क्रमिक विकास दिखाया जाना चाहिए। चरित्र प्रायः

प्रतीत होता है कि हिन्दी में उपन्यासों का वास्तविक आरम्भ भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र के समय से ही हुआ जिस पर बंगला-उपन्यास का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है।

प्रेमचन्द-पूर्व हिन्दी-उपन्यासों में मानव-जीवन के प्रति उस सामाजिक दृष्टिकोण का परिचय नहीं मिलता जिसकी लेकर अंग्रेजी-उपन्यास का आविर्भाव हुआ। हिन्दी के प्रारम्भिक उपन्यासों का उद्देश्य पाठकों को अधिकांशतः कल्पना पोक में विचरण कराना तथा उनका मनोरञ्जन ही माना था। साहित्य-क्षेत्र में मुझी प्रेमचन्द के अवतीर्ण होने पर ही उपन्यासों में सामाजिक परिस्थितियों की ओर ध्यान दिया गया। प्रेमचन्द के उदारान्त जिस उपन्यास-साहित्य का निर्माण हुआ है उसका तो प्रमुख लक्ष्य ही मनुष्य के सामाजिक जीवन का विस्तरेषण है। ऐसी स्थिति में विवेचन में सीढार्य की दृष्टि से हिन्दी-उपन्यास-साहित्य को उपन्यास सम्राट मुझी प्रेमचन्द को केन्द्र बिन्दु मानकर तीन कालों में विभक्त किया जा सकता है—(१) प्रेमचन्द-पूर्व युग (सन् १८८२ से सन् १९१८ तक) (२) प्रेमचन्द-युग (सन् १९१९ से सन् १९३९ तक) तथा (३) प्रेमचन्दोत्तर युग (सन् १९३७ से आज तक)। यह युग विभाजन केवल सुगमता के विचार से है। वस्तुतः इनके बीच किसी निश्चित व्यावर्तक रेखा को नहीं खींचा जा सकता।

(अ) = प्रेमचन्द-पूर्व हिन्दी उपन्यास—बहुसंख्यक विद्वानों की मान्यता है कि लाला श्रीनिवासदास का 'परीक्षा गुह' हिन्दी का सर्वप्रथम मौलिक उपन्यास है। किन्तु आचार्य सुकल ने प. अ. दास पुस्तकी-विरचित 'भारतवर्ती' को हिन्दी का प्रथम उपन्यास घोषित किया है। अतः यद्यपि यह उपन्यास (सन् १८७७ ई.) हमारे अल्पे उम्र युग से पूर्व छाटा है (हमारे अध्ययन की परिधि में इसलिये नहीं छाटा क्योंकि यह एक साहित्यकार द्वारा नहीं बरन् समाज-सुधारक द्वारा लिखा गया उपन्यास है जिसकी रचना भारत सड़ की स्त्रियों को ब्रह्मचर्य की शिक्षा देने के उद्देश्य से हुई है) तथापि आचार्य प्रवर के आग्रहवश उसका उल्लेख कर देना असंगत न होगा। 'भारतवर्ती' वस्तुतः सामाजिक उपन्यास है जिसकी नायिका भारतवर्ती में ही नहीं बरन् समस्त पात्रों में आचार्य गुहा की रचापना की गई है। उपन्यासकार ने सत्य-असत्य का द्वन्द्व दिखाने का अच्छा प्रयास किया है।

अब 'भारतवर्ती' पर विचार कर लिया तो भारतेन्दु बाबू की एक कहानी कुछ घाघरीठी कुछ अगरीठी' पर भी बिह्वम दृष्टिपाठ करना अप्रासङ्गिक न होगा। भारतेन्दु जी की इस अपूर्ण रचना का जोड़ा सा ही अद्य प्राप्त है। यह कहानी भी सामाजिक है जिसका कही नायक दुर्गुणों का वैश्य है। भारतेन्दु जी कातव्य में इस रचना द्वारा इन गोरवत सत्य की ओर सज्जत करना चाहत थे कि अविवेकी मुक बनानिषय के कारण प्रायः धनगुणों के विचार हो जात हैं।

इन दो उपन्यासों के अनन्तर हिन्दी का प्रथम मौलिक उपन्यास 'परीक्षागुह' छाटा है जिसकी रचना लाला श्रीनिवासदास ने सन् १८८२ ई. में आरम्भ की थी। परीक्षा ही मनुष्य को अपने निवासस्थान का ज्ञान कराती है। निरति ध्यान कर ही जानें यह ज्ञान प्राप्त है कि उनका वास्तविक द्वितीय जीवन है यही इस उपन्यास का

सवादात्मक, (४) देश काल प्रधान या वातावरण प्रधान, (५) शैली प्रधान, (६) उद्देश्य प्रधान या विचारात्मक अथवा समस्या प्रधान और (७) रस प्रधान अथवा भावात्मक। विषय वस्तु के आधार पर तो उपन्यासों के न जाने कितने भेद किये गये हैं, जैसे वैयक्तिक, पारिवारिक, सामाजिक, राष्ट्रीय, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, राजनीतिक, आर्थिक, धार्मिक आदि। परन्तु तत्त्व, वर्ण्य विषय, शैली आदि सभी विशेषताओं को ध्यान में रखकर विद्वानों ने उपन्यासों के चार प्रधान भेद माने हैं—(१) घटना प्रधान, (२) चरित्र-प्रधान, (३) नाटकीय और (४) ऐतिहासिक। वस्तुतः मानव-वृत्तियाँ और मानव-जीवन में घटित होने वाली घटनाओं की अनन्तता के कारण उपन्यासों को कुछ गिने चुने कठघरों में बन्द नहीं किया जा सकता। कोई भी वर्गीकरण आत्यन्तिक सिद्ध होगा, यह नहीं माना जा सकता।

उपन्यास का उद्भव

भारतीय सस्कृति के प्रति अगाध निष्ठा रखने वाले विद्वान् हिन्दी-साहित्य की लगभग प्रत्येक विधा का उत्स ऋग्वेद में खोज निकालते हैं, अतः यदि इन्होंने हिन्दी उपन्यास का भी आधार ऋग्वेद में पाये जाने वाले यम-यमी, पुरुरवा-उर्वशी आदि के सवादों को स्वीकार किया, तो इसमें आश्चर्य ही क्या है? ये मनीषी 'वृहत्कथा', 'पञ्चतन्त्र', जातक कथा-साहित्य 'दशकुमार चरित', 'अवन्तिसुन्दरी-कथा', 'वासवदत्ता', 'हर्षचरित', 'कादम्बरी', 'हितोपदेश', 'तिलकमञ्जरी', 'वृहत्कथा मञ्जरी', 'कथासरित्सागर', 'पृथ्वीराज-रासो', 'वीसलदेवरासो', 'पद्मावत', 'ढोला मारू रा दूहा' आदि आख्यानक ग्रन्थों को हिन्दी-उपन्यास की पृष्ठभूमि बतलाते हैं, किन्तु वस्तुस्थिति यदि इसके नितान्त विपरीत नहीं तो कुछ भिन्न अवश्य है। वस्तुतः हिन्दी में 'उपन्यास' शब्द जैसा कि पहले ही बताया जा चुका है, बगला से लिया गया है तथा हिन्दी-उपन्यास ने आरम्भिक अवस्था में बगला-उपन्यासों से सामग्री भी ग्रहण की है। बगला में भी इस विधा के साहित्य का सर्जन, बगल में ईस्ट इण्डिया कम्पनी की सत्ता स्थापित हो जाने के पश्चात्, आगल भाषा के नॉवल-साहित्य से प्रभावित होकर ही हुआ है। वैसे तो अंग्रेजी साहित्य के नॉवल (Novel) का उद्गम-स्थल जोसेफ एडीमन तथा रिचर्ड स्टील के रोजर डि कॉवर्ली, विल हॉनीकम्ब, सर एण्ड्रयू फ्रीपोट आदि के व्यक्ति-विवरणों (character-sketches) को स्वीकार किया जाता, किन्तु अंग्रेजी में भी इस नॉवल का वास्तविक आरम्भ सेम्युएल रिचर्डसन के 'पमेल', 'क्लेरिसा हालो' आदि तथा हेनरी फील्डिंग के 'जोसेफ एण्ड्रयूज' 'जॉनाथन वाइल्ड', 'टाम जोन्स' प्रभृति उपन्यासों से ही होता है। इन उपन्यासों में सामाजिक जीवन के चित्र चित्रित किये गये हैं। यह बात दूसरी है कि रिचर्डसन ने अपने उपन्यासों में आदर्शवाद की प्रतिष्ठा की है और फील्डिंग ने यथार्थवाद की। इस प्रकार बगला-उपन्यास अंग्रेजी के उपन्यासों से तथा हिन्दी-उपन्यास-साहित्य बगला से प्रभावित होने के कारण हिन्दी के उपन्यासों पर, अस्पष्ट रूप से ही सही, अंग्रेजी के उपन्यासों का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। भारतेन्दु युग में प्रथम बार हिन्दी में बगला के प्रतिष्ठित उपन्यासकार बङ्किमचन्द्र, रमेशचन्द्र दत्त, चण्डीचरण सेन आदि के उपन्यासों का अनुवाद किया गया तथा कुछ पौलिक उपन्यास भी लिखे गये। ऐसी स्थिति में यही मान लेना उचित है कि

इन्होंने 'बिरजा' तथा 'मृगमयी' उपन्यासों का सुन्दर अनुबाव प्रस्तुत किया है। राधा-कृष्णदास ने बकिम बाबू की दुर्योधनमित्री संजीवनचक्र का रामेश्वर का भद्र' तथा सारकनाथ की 'स्वर्णमता' के अनुबाव किये हैं। 'निस्सह्या हिन्दू' इनका मौलिक उपन्यास है। मुन्शी उदितनारायणमाल बर्मा ने कई उपन्यासों का अनुबाव किया जिनमें स्वर्णकुमारी का दीपनिर्वाण तथा श्री रामेश्वर बत्त का 'जीवन-सम्पन्न' प्रमुख है।

प्रयोध्यासिंह सपाय्याय हरिप्रौढ ने कुछ उपन्यासों का अनुबाव किया जिनमें बकिम बाबू के उपन्यास कृष्णकान्त का वानपथ का अनुबाव अपेक्षाकृत अधिक प्रसिद्ध है। इन्होंने दो मौलिक उपन्यासों की भी रचना का — 'ठैठ हिन्दी का ठाठ' और 'अप-सिद्धा कृष्ण' 'ठैठ हिन्दी का ठाठ' में केवल सवर्णता को आधार मानकर सम्पन्न होने मतमें बिबाह के कुपरिणाम चित्रित किये गये हैं। 'अप-सिद्धा कृष्ण' में भारी-बीरन की समस्या का प्रकट है। इन उपन्यासों के वर्णन बड़े रम्य एवं आश्चर्यापूर्ण हैं।

देवकीनन्दन खत्री के 'चंद्रकांता' तथा 'चंद्रकांता सन्तति' जैसे तिसस्ती उप-ग्रंथ में पाठकों पर जादू का काम किया। 'कुसुमकुमारी' काबर की कोठरी' आदि अन्य अनेक उपन्यास भी इनकी लेखनी से प्रस्तुत हुए हैं। 'चंद्रकांता-सन्तति' के आधार पर ही इन्होंने भूतनाथ लिखना आरम्भ किया किन्तु इसके ७ भाग लिखने के उपरान्त इनका सरीरान्त हो गया। खत्री जी की भाषा अत्यधिक सरल है।

देवकीनन्दन खत्री के पुत्र दुर्गाप्रसाद ने भी आश्चर्यजनक विवरणों से युक्त 'रक्त मण्डल' 'माल पञ्चा' 'प्रतिशोध' 'सफेद बैतान' आदि उपन्यासों की रचना की।

देवकीनन्दन खत्री के पश्चात् सामाजिक ऐतिहासिक तथा तिसस्ती इन तीन प्रकार के उपन्यासों के रचयिता किछोरीलाल गोस्वामी का नाम आता है। इन्होंने पाँच वर्षों से भी अधिक उपन्यासों की रचना की। त्रिवेणी या सौमन्वर्षी 'जीवावती या आवर्ध सती' 'राजकुमारी चपला या लक्ष्य समाज विभ' 'पुनर्वन्त का सीतिपादाह' 'माधवी-माधव का भवन मोहिनी' 'अनूत का लीला' आदि उनके सामाजिक उपन्यास हैं। 'छारा या क्षत्र-कुल-कमलिनी' 'सुल्ताना रजिमा बेगम या रेश महल में हुआहम' 'हृदयहारिणी या आवर्ध रमणी' 'सर्वपलता या आवर्ध बाला' 'मस्त्रिका देवी या बजसरोजिनी' 'सोमा और सुमन्त्र या पम्पाबाई' 'गुलबहार का आवर्ध भ्रातृस्नेह' 'लक्ष्मण की कन्न या साहीमहलसर' 'कनककुसुम या मस्तानी' आदि ऐतिहासिक तथा जूनी औरत का साथ जून आदि तिसस्ती उपन्यास हैं। साहित्याचार्य होने के कारण गोस्वामी जी को भाषा पर दृष्टाधिकार का भय के बड़ी उच्चैः भाषा निश्चित थे किन्तु कहीं-कहीं पर उन्होंने उर्दू का अल्पाधुन्य प्रयोग किया है जो बहुत अधिक सटकता है।

किछोरीलाल गोस्वामी की ही भाँति घोपालचाम नहमरी की बिराद प्रतिभा लेकर उपन्यास क्षेत्र में प्रवेशीय हुये इन्होंने सामाजिक ऐतिहासिक तथा तिसस्ती इन तीनों ही प्रकार के लक्षणों की ही उपन्यास लिखे। 'बतना बटोटो' 'नूनी बीन'

वर्ण्य विषय है। इसकी भाषा दिल्ली के रहने वालों की साधारण बोलचाल की भाषा है।

ठाकुर जगमोहन सिंह की 'श्यामा स्वप्न' नाम की उपन्यास के रूप में निबद्ध भावुकतापूर्ण कल्पना पर प्रसिद्ध जर्मन नाटककार गेटे के 'फाउस्ट' का प्रभाव दिखाई पड़ता है। यह एक प्रेम कहानी है। प्रकृति की झोड़ में पले होने के कारण ठाकुर साहब ने उसकी भावमयी रूपमाधुरी का सम्यक् पर्यवेक्षण किया था, 'श्यामास्वप्न' इस बात का सुन्दर निदर्शन है।

'परीक्षागुरु' के प्रकाशन के चार वर्ष पश्चात् ५० बालकृष्ण भट्ट के 'तूतन ब्रह्मचारी' का प्रकाशन हुआ। 'बालक अच्छी से अच्छी शिक्षा प्राप्त कर देश को उन्नति के शिखर' तक पहुँचावें, यही इस उपन्यास की रचना का उद्देश्य है। भट्ट जी का दूसरा उपन्यास 'सौ अजान एक सुजान' है। दुष्टों के सग में पड़कर किस प्रकार धनी युवक बिगड़ते हैं तथा सज्जन शुभचिन्तकों द्वारा किस प्रकार उनका उद्धार होता है, यही इस उपन्यास में प्रदर्शित किया गया है। भट्ट जी के दोनों ही उपन्यासों में कथापकथनों का वैरल्य तथा वर्णनों का आधिक्य पाया जाता है। भाषा सामान्यतः बसबाड़ी प्रभाव से अंकित खड़ी बोली है।

सन् १८६३ में रामनगर (चम्पारन) राज्य के ५० देवीप्रसाद शर्मा उपाध्याय ने 'सुन्दर सरोजिनी' नाम का एक रोचक उपन्यास लिखा। इस उपन्यास की मुख्य कथा नायक सुन्दर और नायिका सरोजिनी के स्वप्न-दर्शन-जन्य सफल प्रेम की कहानी है। यहाँ भी कथोपकथनों की विरलता दृष्टिगोचर होती है। भाषा कही-कही काव्यमयी होने के कारण उपन्यास के उपयुक्त नहीं है।

गौरीदत्त का 'गिरिजा' नामक उपन्यास सन् १९०४ ई० में प्रकाशित हुआ। साथ ही इन्होंने कुछ विस्तृत कहानियाँ, जैसे 'देवरानी जिठानी की कहानी', 'कहानी टको कमानों' आदि भी लिखी हैं, किन्तु उन्हें उपन्यास की कोटि में नहीं रखा जा सकता।

कार्तिक प्रसाद जी का हिन्दी तथा बंगला पर समान अधिकार था, अतः बंगला से हिन्दी में अनूदित इनके उपन्यास पूर्ण सफल हुए हैं। 'ईला', 'प्रमीला', 'दीनानाथ', 'दलित कुसुम', 'जया', 'कुलटा', 'रोशन आरा' आदि इनके अनुवादों में प्रमुख हैं। प्रतापनारायण मिश्र ने वकिम बाबू के उपन्यास 'राजसिंह', 'इन्दिरा', 'राधारानी', 'युगलाङ्गलीय', 'देवी चौधरानी' के सफल अनुवाद प्रस्तुत किए। बाबू गदाधर सिंह ने 'कादम्बरी' का सक्षिप्त अनुवाद किया। इसके अनन्तर इन्होंने वकिमचन्द्र चट्टोपाध्याय की 'दुर्गेशनन्दिनी', रमेशचन्द्र दत्त के 'वगविजेता' आदि उपन्यासों का अनुवाद अत्यन्त सरल बोल-चाल की भाषा में किया। रामकृष्ण वर्मा ने 'ठगवृत्तान्तमाला' तथा 'पुली-सवृत्तान्तमाला' लिखी। साथ ही साथ काजी अजीजुद्दीन अहमद के 'समरें दियात' का 'अमला वृत्तान्तमाला' के नाम से उर्दू-मिश्रित हिन्दी में अनुवाद किया। वर्मा जी का अन्तिम प्रयास सोमदेव-रचित 'कथासरित्सागर' का हिन्दी अनुवाद है। गोस्वामी राधाचरण के तीन प्रमुख उपन्यास हैं—'जावित्री', 'विधवा-विपत्ति' तथा 'सौदामिनी'।

तक हिन्दी उपन्यास मागो किसी अविकसित कसिका की भाँति मौन निस्पन्द एवं चेतनाहीन सा हो रहा था बिबाकर की प्रथम रश्मियों की भाँति प्रमथन की पावन कसा का पुनीत स्पर्श पाकर मानो वह जग उठा जल उठा और मुस्कुराने लगा। वास्तव में प्रेमचंद से पूर्व जितने भी उपन्यास लिखे गये उनका अपना एतिहासिक महत्त्व तो है किन्तु प्रेमचंद तथा उनके पश्चात् के उपन्यासकारों के उपन्यासों की तुलना में वे नगण्य से ही हैं।

प्रेमचंद ने अपने उपन्यासों को मानव-जीवन की पृष्ठ भूमि पर प्रतिष्ठित किया। उन्होंने अपने उपन्यासों द्वारा किसानों की आर्थिक व्यथना ग्रामीण जीवन की दुर्बलता विवादाघों तथा बेस्वार्थों की समस्या समाज की कुरीतियाँ हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य जमींदारों तथा पुलिस के व्यवहार आदि तत्कालीन प्रश्नों पर प्रकाश डाला है। 'सेवासदन' में उन्होंने भुवम पात्र द्वारा तत्कालीन बेस्वार्थों के जीवन की समस्या का चित्रण कर उनके सुधार के उपाय भी उलसाये हैं। 'नारी-जीवन' की इस प्रमुख समस्या पर विचार करते समय उन्होंने विवाह के प्रवर्धन पर वृद्धि की समस्या समाज की कठिनायिता भूटा नैतिकवाद विवादाघों की समस्या आदि प्रश्नों पर भी विचार किया है। 'रेमभूमि' में प्रेमचंद ग्रामीण जीवन की घोर मुड़े है। इसमें ग्रामीण जीवन से सम्बन्धित जमींदार पन्धरी मुर्खी बकील डाक्टर पुलिस प्रवर्धन आदि वर्ग का चित्रण ऐसे ढंग से किया है कि यह स्पष्ट हो जाता है कि इनके द्वारा ग्रामीण जनता भयंकर रूप में आक्रामक है। 'रेमभूमि' में प्रेमचंद की कला का पर्याप्त विकसित रूप मिलता है। इस उपन्यास में उन्होंने सामाजिक तथा राजनीतिक समस्याओं पर प्रकाश डालते समय नगर ग्राम वर्तमान यौन मुल-मुल आकाशा ध्वेय अधिकार आदि को लेकर भारतीय जीवन में अन्ति की भावना के बीच बोये हैं। उनके इस उपन्यास पर गाँधीवादी विचार धारा की स्पष्ट छाप है। 'कायाकल्प' में तत्कालीन सामाजिक सामाजिक और राजनीतिक समस्याओं का चित्रण हुआ है। 'निर्मला' विधुर-विवाह के पुनरिन्धन की एक कदम कहानी है। प्रेम की साधना तथा कर्तव्य-मार्ग के बीच समन्वय स्थापित करने के लिए प्रेमचंद ने 'प्रतिभा' की रचना की। चित्रों से ग्राम ग्रामों के प्रति आकर्षण रहता है इसी एक समस्या को लेकर प्रेमचंद जी ने 'यवन' में एक स्त्री के पति के जीवन में अयंकर आन्वीक्षण की मूर्ति की है। उन्होंने 'रेमभूमि' की राजनीतिक समस्याओं पर फिर एक बार 'कर्मभूमि' में प्रकाश डालने का प्रयत्न किया है। इसमें हमारे पिछले राज नीतिक आन्दोलन (१९३१-३२) का व्यापक चित्र मिल सकता है। 'गोदान' हिन्दी उपन्यास-साहित्य की एक चमक कलाकृति है। वर्ग-वैषम्य का चित्रण इनका पूरा वर्ण है। नायक होगी भारत के दोन-हीन वृद्ध-वर्ग का प्रतिनिधि है। इसी का प्रतिपादन प्रेमचंद ने अपने हृदय में रक्त में किया है।

प्रेमचंद-युग में ही प्रताप जी जी गाने हैं। इन्होंने कथान 'तितली तथा हराबनी' इन तीन आख्याओं की लिखकर हिन्दी उपन्यास की भी नृति में योग दिया। 'कथान' के द्वारा प्रसार जी ने भारतीय ग्रिवों की धलहास परिस्थितियों का चित्रण

है ?', 'जमुना का खून', 'जासूम का भूल', 'देवरानी जिठानी', 'जासूम की चोरी', 'अन्वे की आँख' आदि इनके प्रख्यात उपन्यास हैं। इन्होंने अपने उपन्यासों में सरल सुगम तथा सुबोध हिन्दी का प्रयोग किया है।

हरिकृष्ण जोहर ने रेनॉल्ड्स के 'ब्रॉज स्टेच्यु' का 'पीतल की मूर्ति' के नाम से अनुवाद किया। इस अनुवाद कार्य के साथ ही साथ उन्होंने 'कमलकुमारी', 'आश्चर्य प्रदीप', 'छाती का छुरा' आदि मौलिक उपन्यास भी लिखे। इनके कथोपकथन रोचक तथा भाषा सजीव है।

'धूर्त रसिकलाल', 'कपटी मित्र', 'हिन्दू गृहस्थ', 'आदर्श दम्पति', 'विगडे का सुधार', 'आदर्श हिन्दू' आदि उपन्यासों में मेहता लज्जाराम शर्मा ने प्राचीन हिन्दू मर्यादा तथा सनातन धर्म की प्रतिष्ठा की है।

'अद्भुत लाश', 'अनारकली' तथा पानीपत' बल्देव प्रसाद मिश्र के उपन्यास हैं जो १९०० ई० के आसपास रचे गये। गंगाप्रसाद गुप्त ने 'नूरजहाँ' नाम का मौलिक उपन्यास लिखा तथा रेनॉल्ड्स के 'द यंग फिशरमैन का 'किले की रानी' के नाम से अनुवाद प्रस्तुत किया। मुन्शी ब्रजनन्दन सहाय के प्रसिद्ध उपन्यास 'सौन्दर्योपासक', 'राधाकांत 'लालचीन', 'विनृत सत्राट', 'विश्वदर्शन' तथा 'अरण्यवाला' है। पात्रों के भावों की सफल अभिव्यक्ति में इनका अच्छा नैपुण्य दृष्टिगोचर होता है। 'ससार-चक्र' जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी का मौलिक उपन्यास है। इसकी रचना के पश्चात् इन्होंने 'वसन्त-मालती' का भी अनुवाद किया।

जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी के पश्चात् हिन्दी में उपन्यासों की बाढ़-सी आ गई। इनमें ईश्वरीप्रसाद के 'कोकिला' तथा 'नवायनन्दिनी', कमलानन्दसिंह का 'वकिम बाबू के आनन्दमठ' का अनुवाद, कलाप्रसाद का 'कुलकलकिनी', केदारनाथ शर्मा का 'तारामती', चन्द्रसेन जैन का 'बुढ़ापे का ब्याह', चुन्नीलाल खत्री का 'जबरदस्त की लाठी' जनार्दन झा का 'नौका डूबी या आश्चर्य घटना', जयरामदास गुप्त के 'चम्पा', 'कनकलता', 'कलावती', 'कालाचोर', 'कश्मीर-पतन', 'किशोरी', 'चन्द्रलोक की छाया' 'जहर का प्याला', 'दो खून' 'नवावी परिस्तान' आदि, नाथूराम प्रेमी का 'फूलों का गुच्छा', निहालचन्द वर्मा का 'प्रेम का फल या मिस जोहरा', वसन्तलाल शर्मा का 'नामी ऐयार', बंकिमलाल चतुर्वेदी का 'धूल भरा हीरा', बालमुकुन्द वर्मा के 'एक रात में बीस खून', कामिनी आदि, महावीर प्रसाद का 'जयन्ती', रामजीदास के 'घोखे की टट्टी' तथा 'फूल का काँटा', प्रेमचन्द-पूर्व युग के प्रसिद्ध उपन्यासकार रामलाल वर्मा के 'काला कुत्ता', खूनी खजर', 'चोर चौकड़ी पर', 'जासूसी चक्कर' 'जासूसी पिटारा', 'खदल जासूस', 'बनारसी दुपट्टा' आदि, शालिग्राम गुप्त का 'आदर्श रमणी', हजारीलाल के 'आफत की बुढ़िया', 'तीन बहिन', 'दो स्त्री का पति', हरिनारायण टण्डन का 'चाचा का खून' आदि प्रसिद्ध हैं।

प्रेमचन्द युगीन हिन्दी उपन्यास—वास्तव में हिन्दी उपन्यास को प्रौढ़ता मुन्शी प्रेमचन्द के हाथों मिली। उनसे पूर्व का उपन्यास-साहित्य मात्र कौतूहल की सृष्टि करने वाला था। उपन्यास को मानव-जीवन के अत्यधिक निकट लाने का श्रेय प्रेमचन्द ही को है। एक आलोचक ने ठीक ही लिखा है—'प्रेमचन्द के पदार्पण के पूर्व

एक हिन्दी उपन्यास मानो किसी धार्मिकसित कमिका की भाँति मीन निस्पन्द एवं बेतमाहीन सा हो रहा था दियाकर की प्रथम रश्मियों की भाँति प्रमचर की पावन कमा का पुनीत स्पर्श पाकर मानो बहु जग उठा खिस उठा धीर मुस्कराने लगा। वास्तव में प्रेमचन्द से पूर्व जितने भी उपन्यास लिखे गये उनका अपना ऐतिहासिक महत्त्व तो है किन्तु प्रेमचन्द तथा उनके पश्चात् के उपन्यासकारों के उपन्यासों की पुष्ता में वे नगण्य थे ही हैं।

प्रेमचन्द ने अपने उपन्यासों को मानव-जीवन की पृष्ठ भूमि पर प्रतिष्ठित किया। उन्होंने अपने उपन्यासों द्वारा किसानों की धार्मिक व्यथना ग्रामीण जीवन की दुःखता विषबाधों तथा बेरियाधों की समस्या समाज की कुरीतियों हिन्दु-मुस्लिम ऐक्य जमींदारों तथा पुलिस के अत्याचार आदि तत्कालीन प्रश्नों पर प्रकाश डाला है। सेवासदन में उन्होंने सुमन पात्र द्वारा तत्कालीन बेरियाधों के जीवन की समस्या का चित्रण कर उनके सुधार के उपाय भी बतलाये हैं। नारी-जीवन की इस प्रमुख समस्या पर विचार करते समय उन्होंने विवाह के अन्तर पर बह्वैव की समस्या समाज की रुढ़िवादिता मूठ नैतिकवाद विषबाधों की समस्या आदि प्रश्नों पर भी विचार किया है। 'मेमाश्रम' में प्रेमचन्द ग्रामीण जीवन की ओर मुड़े हैं। इसमें ग्रामीण जीवन से सम्बन्धित जमींदार, पट्टारी मूखी बकील डाक्टर पुलिस अफसर आदि वर्ग का चित्रण ऐसे ढंग से किया है कि गह्र स्पष्ट हो जाता है कि इनके द्वारा ग्रामीण जनता मयकर रूप में आक्रान्त है। 'रागभूमि' में प्रेमचन्द की कला का पर्वत विकसित रूप मिलता है। इस उपन्यास में उन्होंने सामाजिक तथा राजनीतिक समस्याओं पर प्रकाश डालते समय नगर ग्राम कर्तव्य वेम सुख-दुःख आशा आकांक्षा ज्येय अधिकार आदि को लेकर भारतीय जीवन में अन्ति की भावना के बीच बोये हैं। उनके इस उपन्यास पर नारीवादी विचार धारा की स्पष्ट छाप है। 'कायाकल्प' में तत्कालीन सामाजिक सामाजिक धीर राजनीतिक समस्याओं का चित्रण हुआ है। 'निर्मला' विधुर विवाह के पुनरिजाम की एक कहान कहानी है। प्रेम की साधना तथा कर्तव्य-पक्ष के बीच समन्वय स्थापित करने के लिए प्रेमचन्द ने प्रतिष्ठा की रचना की। रिश्वो से प्रायः गहलो के प्रति आकर्षण छटा है इसी एक समस्या को लेकर प्रेमचन्द जी ने 'शबन' में एक स्त्री के पति के जीवन में भ्रंश कर आन्दोलन की सृष्टि की है। उन्होंने 'रागभूमि' की राजनीतिक समस्याओं पर फिर एक बार कर्मभूमि में प्रकाश डालने का प्रयत्न किया है। इसमें हमारे पिछले राज नीतिक आन्दोलन (१९३१-३२) का व्यापक चित्र मिल सकता है। 'गोदान' हिन्दी-उपन्यास-साहित्य की एक अमर कलाकृति है। वर्ग-वैषम्य का चित्रण इसका मूल अङ्ग है। नामक होरी भारत के बीन-हीन कृषक-वर्ग का प्रतिनिधि है। होरी का चरित्राकन प्रेमचन्द ने अपने हृदय के रक्त से किया है।

प्रेमचन्द-युग में ही 'प्रसाद जी भी आते हैं।' उन्होंने 'कफ़ाम' 'तिठबी' तथा 'दरमती' इन तीन उपन्यासों को लिखकर हिन्दी उपन्यास की भी वृद्धि में योग दिया। 'कफ़ाम' के द्वारा प्रसाद जी ने भारतीय रिश्वो की अक्षय्य परिस्थितियों का चित्रण

करके मन्दिरों के ढोंगों पर प्रकाश डाला है। 'तितली' में ग्राम-सुधार की भावना को प्राधान्य दिया गया है तथा मध्यवर्गीय समाज के विरुद्ध भी आन्दोलन किया गया है। 'हरावती' प्रसाद जी का अधूरा उपन्यास है। यदि वह पूरा हो जाता तो ऐतिहासिक उपन्यासों में उसका प्रमुख स्थान होता।

(इ) प्रेमचन्दोत्तर हिन्दी-उपन्यास—प्रेमचन्द के युग तक जो उपन्यास लिखे गये, उनमें विभिन्न प्रवृत्तियों के कोई स्पष्ट लक्षण नहीं मिलते थे, किन्तु प्रेमचन्द के बाद जो उपन्यास लिखे गये, उनमें विभिन्न प्रवृत्तियाँ उभर कर सामने आयीं। वस्तुतः प्रवृत्तियों के लक्षण तो प्रेमचन्द से ही मिलने लग गये थे। अतः यहाँ पर प्रवृत्तियों को आधार मानकर ही प्रेमचन्दोत्तर उपन्यास-साहित्य का विवेचन किया जायेगा।

(क) सामाजिक उपन्यास - डॉ० सुपमा धवन के शब्दों में सामाजिक उपन्यास-कला की आधारभूत विचारधारा व्यक्ति-चिन्तन से सम्बद्ध न होकर समाज-मगल की भावना से अनुप्रेरित होती है। प्रेमचन्दोत्तर काल में इस कोटि के प्रमुख उपन्यासकार सियारामशरण गुप्त, विश्वम्भरनाथ कौशिक, श्रमृतलाल नागर तथा फणीश्वरनाथ रेणु हैं।

सियारामशरण गुप्त द्वारा विरचित 'गोद', 'अन्तिम आकाक्षा' तथा 'नारी' उपन्यासों के प्रायः सभी पात्र भारतीय संस्कृति के उपासक हैं। गंगाप्रसाद पाण्डेय का मन्तव्य है कि इन पात्रों के निर्माण में लेखक के आस्थायी जीवन और सरल व्यक्तित्व का स्पष्ट आभास मिलता है। 'गोद' में समाज की उस कुत्सित नीति का उद्घाटन किया गया है, जिसके कारण एक अवोष कन्या का जीवन विनष्ट हो सकता है। 'अन्तिम आकाक्षा' में एक उपेक्षित, श्रद्धालु, सत्यपरायण तथा स्वामिभक्त सेवक के प्रति समाज का अपवाद हृदय विदारक है। 'नारी' में लोकापवाद के कारण एक परिदयिता नारी के अस्त-व्यस्त जीवन की कहानी है। इस प्रकार गुप्त जी ने अपने तीनों उपन्यासों में लोकापवाद की घातक शक्ति का परिचय देकर, सामाजिक नीति की कड़ी आलोचना कर सामाजिक विधान की रक्षा की है। उनकी भाषा सरल अतएव सुगम्य है।

'माँ' नामक उपन्यास में विश्वम्भरनाथ कौशिक का उद्देश्य पथभ्रष्ट पात्रों का सुधार है। उनके द्वितीय उपन्यास 'भिखारिणी' में एक जीर्ण शीर्ण आवरण के भीतर छिपे एक महान् हृदय का स्पन्दन मुखरित हुआ है। इन दोनों ही उपन्यासों में यथार्थ तथा आदर्श का एक विशिष्ट सम्मिश्रण है। समाज में नव जागरण तथा सुधार की चेतना को अभिव्यक्ति देना इन उपन्यासों का मूल उद्देश्य है। कथोपकथनों का विधान भावपूर्ण नाटकीय ढंग पर किया गया है।

अपनी पहली रचना 'महाकाल' में श्रमृतलाल नागर ने बगाल के दुर्भिक्ष की पृष्ठभूमि पर व्यक्तिगत स्वार्थ और सामाजिक कल्याण के द्वन्द्व की समस्या का चित्रण तथा उसका समाधान प्रस्तुत किया है। 'सेठ वाँकेमल' में श्रमृतलाल जी ने विनोदात्मक ढंग से सामाजिक अनाचारों पर छीटे कैसे हैं। 'वृद्ध और समुद्र' में लेखक का विश्वास उस मानव के प्रति है जो लघु होने के साथ-साथ अपने प्रति जागरूक है।

पिछले महासमर और उसके बाद की घटनाओं ने, विशेषकर स्वतन्त्रता-

प्राप्ति ने देश को बहुत गहराई तक झुकझोर दिया है। फकीरबख्श नाम रेणु के 'मैसा' ग्रंथ में उपन्यास में उन्ही घटनाओं के परिणामस्वरूप बेहतरों की आत्मा में होने वाले आसोड़न और विक्रोम की झंझ की है।

(क) व्यक्तिवादी उपन्यास—आशाय नन्दपुराने बाजपेयी उन सभी कला कृतियों की व्यक्तिवादी उपन्यास की सूची देते हैं जिनमें व्यक्तिगत जीवन-वटना व्यक्तिगत चरित्र व्यक्तिगत जीवन दर्शन व्यक्तिगत मनोविज्ञान या व्यक्तिगत जीवन-समस्या का निरूपण या निवेदन सर्वोपरि रहता है। इस वर्ग के प्रगल्भी प्रसाद बाजपेयी उपेन्द्रनाथ अग्रवाल रामेश्वर सुकुल अचल उपादेयी मिश्रा तथा कुछ अन्य उपन्यासकार आते हैं।

'पतिता की साधना' में प्रगल्भी प्रसाद बाजपेयी ने नन्दा तथा हरी के चरित्रों में उन्मादार्थ की प्रतिष्ठा की। 'बो बर्ने' में रायसाहब के प्रति ज्ञानप्रकाश का विशेष दिखाकर ज्ञानप्रकाश तथा तथा आशा के जीवन में प्रेम करने की स्वतन्त्रता व्यक्तिवादी विचारधारा का परिणाम है। चलते चलते में एक सामुहिक चिन्तनशील युवक की जीवन-यात्रा का विवरण है जो अपने मनोभावों का विस्फोट करने में निरत रहता है। राजनीतिक स्वाधीनता के स्वर में वैयक्तिक स्वतन्त्रता का उद्घोष 'निमन्त्रण' का प्रमुख सङ्ग है। व्यक्ति अपने स्वतन्त्र अस्तित्व को स्थायी बनाने के लिए समाज से सञ्जम करता रहा है यद्यपि से आते इसी धारणा का साकार रूप है। स्पष्ट है बाजपेयी की अत्यन्त सजग कलाकार हैं।

अग्रवाल के उपन्यासों में नायकों तथा नायिकाओं के जीवन की मूल समस्या व्यक्ति के सर्व्व तथा विकास की समस्या है। 'गिरती बीमारों' के चेतन 'मर्म' राज के जगमोहन 'बड़ी-बड़ी घाँटों' के उषीत तथा 'सितारों के खेल' के नाबक बनीमान के चरित्र एक ही छवि में डाले गये।

रामेश्वर सुकुल अचल ने 'बड़ती धूप' की ममता 'नई इमारत की घाटी' तथा समीर 'असर्क' की मजरी तथा 'मरु-प्रवीण' की शान्ति के चरित्रों में व्यक्तिगत सुकुल-कुल आशा-आकांक्षा की सुन्दर झकी प्रस्तुत की है।

उपादेयी मिश्रा द्वारा रचित बचन का मौल 'पिया' जीवन की मुस्कान तथा 'नष्ट' मीठ उपन्यासों के नागी की स्वतन्त्र सत्ता का स्वर स्वच्छ रूप से व्यक्त हुआ है।

लक्ष्मी नारायण के चरती की घाँटों तथा 'बया' का जीवना और साथ में धार्मिक जीवन का चित्रण व्यक्तिवादी चेतना की नवाहित किये हुए है। आगे पून का पीया नागरिक जीवन का विवेचन अतिशय व्यक्तिवादी दृष्टिकोण से किया गया है।

इन उपन्यासकारी तथा उपन्यासों के अतिरिक्त हृष्यचन्द्र त्रिपाठी के 'धारमी' का बच्चा सन्तानि तथा 'मेहरबान' जगदीश मुक्ति के सचूरा उपन्यास विष्णु प्रभाकर के निद्रिकान्त आदि उपन्यासों में समष्टि की अपेक्षा व्यक्ति पर ही अधिक साक्ष्य है।

(ग) समाजवादी उपन्यास—प्रगतिवादी अथवा समाजवादी उपन्यास का मूलाधार वह समाजवादी चेतना है, जो आदर्शवाद से आरम्भ होकर यथार्थवाद की ओर अग्रसर हुई है। यशपाल, नागार्जुन, भैरवप्रसाद गुप्त, रागेय राघव तथा कुछ अन्य उपन्यासकारों ने अपने विवेचन का विषय यही समाजवादी यथार्थ बनाया है।

यशपाल ने 'दादा कांमरेड' में तत्कालीन 'राजनीतिक धारणाओं तथा सामाजिक मान्यताओं को चुनौती देकर नवीन चेतना को अभिव्यक्त किया है। 'देशद्रोही' में यशपाल का मूल उद्देश्य राजनीतिक, सामाजिक तथा वैयक्तिक जीवन में समाजवादी चेतना को उभारना तथा पुष्ट करना है। 'पार्टी कांमरेड' में एक चरित्रहीन व्यक्ति का क्रमशः परिवर्तन दिखाकर अन्त में उसका उत्सर्ग दिखाया गया है। 'मनुष्य के रूप' में मनुष्य की महानता तथा हीनता का यथार्थ चित्रण समाजवादी दृष्टिकोण से किया गया है।

'रतिनाथ की चाची', 'बलचनमा', 'नई पौध', और 'बाबा बटेसरनाथ', इन चारों उपन्यासों में मिथिला के देहाती जीवन को चित्रित करते हुए नागार्जुन ने उस नवीन समाजवादी चेतना की ओर संकेत किया है, जो धीरे-धीरे बल पकड़ती जा रही है। भैरवप्रसाद गुप्त 'मशाल' तथा 'गंगा मैया' में उदयशील चेतना की अभिव्यक्ति में पर्याप्त सफल रहे हैं। रागेय राघव के 'घरौंदि', 'विषाद-मठ' तथा 'हुजूर' उपन्यासों में समाजवादी चेतना का आभास मिलता है।

महेन्द्रनाथ के 'आदमी और सिक्के' तथा 'रात अँधेरी है', राजेन्द्र यादव के 'प्रेत बोलते हैं', और 'उखड़े हुए लोग', अमृतराय का 'बीज' नित्यानन्द वात्स्यायन का 'केलावाडी' आदि ऐसे उपन्यास हैं, जिनमें समाजवादी चेतना उपन्यासकारों के मस्तिष्क पर चढ़कर बोल रही है।

(घ) ऐतिहासिक उपन्यास—वृन्दावनलाल वर्मा, चतुरसेन शास्त्री, राहुल सांकृत्यायन, रागेय राघव तथा यशपाल ने अपने-अपने उपन्यास के माध्यम से अतीत के भव्य चित्र उपस्थित किये हैं।

वृन्दावनलाल वर्मा के प्रथम उपन्यास 'गढ़ कुण्डार' में बुन्देलखण्ड में होने वाली चौदहवीं शताब्दी की राजनीतिक उथल-पुथल की पृष्ठभूमि में खगारों के पतन और बुन्देलों के अभ्युदय का वर्णन किया गया है। 'विराटा की पद्मिनी' तथा 'मुसाहिवजू' का भी घटना-स्थल बुन्देलखण्ड ही है। 'भाँसी की रानी लक्ष्मीबाई' में वर्मा जी का ध्येय भारतीय संस्कृति के प्रति आस्था जगाना तथा राजनीतिक स्वातन्त्र्य की भावनाओं को उद्बुद्ध करना है। 'कचनार' में राजगोडो का चित्रण है। 'मृगनयनी' में दाम्पत्य जीवन को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर रखकर देखा गया है। वर्मा जी के अन्य उपन्यासों, जैसे, 'अहिल्याबाई', 'माधव जी मिन्धिया', 'भूवन विक्रम' आदि का भी आधार ऐतिहासिक ही है।

'वैशाली की नगरवधू', 'सोमनाथ' तथा 'वय रक्षाम' चतुरसेन शास्त्री के प्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यास हैं।

डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी के उपन्यास 'बाणभट्ट की आत्म कथा' की भी पृष्ठभूमि ऐतिहासिक है।

राहुल सांकृत्यायन के 'सिंह सेनापति', 'जय योधेय' तथा 'विस्मृत यात्री' में

साम्यवादी विचार-दशन तथा बीड़ धर्म की जीवन-दृष्टि में सामान्यतः द्वारा भारतीय जन-जीवन की भावी प्रगति को बस वेगे का प्रयत्न किया गया है।

राज्य राज्य में 'मुर्खों का टीसा' में मोहन-ओ-यदो के सांस्कृतिक जीवन तथा पदपास में 'दिव्या' में बौद्धकासीन भारत के सामन्ती जीवन को चित्रित किया है।

(इ) मनोविश्लेषणवादी उपन्यास — व्यक्तिवादी जीवन-दर्शन के चरम विकास की स्थिति में विशेष रूप से मध्यमवर्गीय व्यक्ति अन्तर्मुखी तथा धारमकेन्द्रित होने के कारण बाहर से भीतर की ओर घाटा है। सामाजिक समार्थ से मनो-वैज्ञानिक समार्थ की ओर उन्मुख होता है और इस प्रकार उसका धर्मित भाव कुच्छ का रूप धारण कर लेते हैं। व्यक्ति भी इन्हीं कुच्छाओं का विश्लेषण करने वाला उपन्यास मनोविश्लेषणवादी कहलाता है। इस धर्णी के उपन्यास मिलाने वालों में जैनेन्द्र कुमार इलाचन्द्र बोधी 'अन्न य' तथा कुछ अन्य उपन्यासकारों के नाम आते हैं।

जैनेन्द्र कुमार का परब एक मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रधान उपन्यास है। कट्टो सत्पवन आदि प्रधान पात्रों के मानस की गहराई में बैठने पर हमें एक अविश्वसनीय संघर्ष दृष्टिगत होता है। सुनीता में भी जैनेन्द्र का अन्य जीवन चित्रों के माध्यम से सत्य का दर्शन करना तथा कराना है 'दया-यत्र' एक नारी के अतृप्त जीवन की कथा कहानी है। कदवाणी में परिस्थितियों के बन्धन में जकड़ी हुई आत्मा का कथन सुनाई पड़ता है। जैनेन्द्र जी के मुखदा और अतीत भी मनोविश्लेषण प्रधान उपन्यास हैं।

इलाचन्द्र बोधी ने कई मनोविश्लेषणवादी उपन्यासों की रचना की है जिसमें सग्यासी 'प्रेत और छाया' निर्वासित लज्जा मुक्ति-यत्र 'सुबह के धुने तथा बहाव का पछी' मुख्य हैं।

'अन्न य' जी के अन्तर एक जीवन में दोतर विध्वंसशील नायक के रूप में हमारे समक्ष आता है। अन्न य' जी के अपने ही दायों में 'देखकर' एक जीवन एक अन्तरी जीवन है जो अन्तर्भूत केवला की केवल एक रात में देखे हुए Vision को दाय-अन्त करने का प्रयास है। उनका कुछ उपन्यास नही के हीन भी मनोविश्लेषण प्रधान हैं।

डा. तेजराज के 'यत्र जी रात्र' तथा 'बाहर भीतर' धर्मवीर भारती के 'गुवाही' का हैकता तथा 'सूरज का सातवां घोड़ा' अमल गोपाल रोबड़े के 'मिरा गीत' और 'मृपत्रन' प्रकाशर माधवे के आभा एवं 'साँचा' माधवराज जीन का 'पारल-पानी' अरेत मेहता का 'दूधते मस्तुस' तथा भिरिगर मीराल का 'बाँवनी के राईहर' आदि अन्य मनोविश्लेषणवादी प्रमुख उपन्यास हैं।

उपसंहार

हिन्दी-उपन्यास की उपायुक्त आधुनिक प्रमुख प्रवृत्तियों का सम्यक विवेचन करने से पता चलता है कि आज का हिन्दी उपन्यास एक अन्तरधनवादी चारा की दृष्टि से (Si com of consciousness Technique) की ओर अग्र रहा है। जिसे जैम उपाइन ने अपने 'प्रतिविम्ब तथा प्रतिबिम्ब केन्द्र' के हैं का अन्तर्निहित बुद्धि के बिन्दु है। जोके नाम पर उपन्यास में अनायास है। यह दृष्टि हिन्दी के एक मनोविश्लेषणवादी उपन्यासों में अग्रिम स्पष्ट है जिसके अन्तर्गत के विवेचन का आध्यात्म है। अन्तर्गत में हिन्दी उपन्यास जीवन-आ धीक़ मिला। यह नहीं कहा जा सकता।

ऐतिहासिक उपन्यास

- १ इतिहास के प्रति विभिन्न दृष्टियाँ
- २ इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास
- ३ ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की मूल प्रेरणाएँ
- ४ ऐतिहासिक उपन्यास और ऐतिहासिक रोमान्स
- ५ द्वितीय ऐतिहासिक उपन्यासों का प्रवृत्तिगत अध्ययन
६. उपसंहार

इतिहास के सम्बन्ध में तीन प्रकार के मत-विश्वास प्रचलित हैं। हीगेल के आदर्शवादी इतिहास-दर्शन के अनुसार इतिहास की पुनरावृत्ति होती है, "History repeats itself" इतिहास में मानवजाति पुन लौटकर वही पहुँच जाती है जहाँ वह पहले थी। इस दर्शन को मानने वालों के अनुसार रामराज्य पुन स्थापित होगा, कलियुग के बाद पुन प्रलय होगी और मनु फिर से अवतरित होंगे। यह इतिहास-दर्शन भले ही आदर्शवादी हो, पर वह इतना अवैज्ञानिक और अर्थहीन है कि लोग उस पर हसे बिना नहीं रह सकते। एंगेल्स ने इसीलिये हीगेल के इस आदर्शवादी इतिहास-दर्शन के विरोध में एण्टी-ड्यूहरिंग में लिखा है,

"The Hegelian system as such was a colossal miscarriage
It suffered from an internal and insoluble contradiction"

टायनबी ने, जो एक प्रसिद्ध इतिहासवेत्ता हो गया है, इतिहास के सम्बन्ध में दूसरी दृष्टि रखी, जिसे हम उत्थान-पतन की आवृत्ति कह सकते हैं। उसके अनुसार इतिहास का सत्य यह है कि मनुष्य केवल तरंगों पर फेन-बुद्बुद की भाँति उठकर फूट जाते हैं और घटनाएँ समुद्र की लहरों के समान मानवजाति को उठाती-गिराती रहती हैं। इतिहास में उत्थान के बाद पतन और पतन के बाद उत्थान आता है। यह दर्शन भी निराशावादी है और इसमें मानव जाति की प्रगति के लिये कोई प्रयोजन नहीं दिखाई देता।

इतिहास के प्रति तीसरी दृष्टि इतिहास और व्यक्ति-मानव या मानव-समूह के सम्बन्धों को अधिक वैज्ञानिक ढंग से देखने का यत्न करती है। उसके अनुसार इतिहास मनुष्य द्वारा निर्मित, सुनिश्चित, दिशायुक्त गति-विधि है। मानव स्वयं अपने भाग्य का निर्माता है, वह काल रूपी मिट्टी को स्वयं रूपाकार प्रदान करता है।

"The sands of time

Art plasticene in my hand."

धीरे यह इतिहास बनाने वाला मूल्य कोई महापुरुष भाग नहीं होता बरें का बर्ग उसको दिशा प्रदान करता है। यह इतिहास-वर्षाव इतिहास की गति को दृष्टात्मक मानता है।

इतिहास का अर्थ है इति-ह-धास अर्थात् 'यह ऐसा हुआ'। इतिहास में घटना का यथार्थ वर्णन होता है। उधर उपन्यास के लिये काल्पनिक में novel धीरे पुत्रराती में 'नवम-कथा' या 'नवमिका' शब्दों का प्रयोग इस बात का सूचक है कि उसमें कल्पना का रम्य विभाग होता है। इस दृष्टि से देखने पर इतिहास धीरे उपन्यास में सर्वत्र नहीं बैठती दोनों में मौलिक विरोध दृष्टिगत होता है। इसी कारण के कारण पास में ने ऐतिहासिक उपन्यासों को इतिहास का अनु कहा

"Historical novel are mortal enemies to history"

धीरे दूसरे एक विद्वान ने उपन्यास के लिये ऐतिहासिक विषयों को अनुपयुक्त ठहराया
 "Historical theme is inimical to good fiction."

पर क्या बस्तुतः ऐसा है? क्या इतिहास केवल यथार्थ से सम्बद्ध धीरे विपुल तथ्योन्मुखी धीरे उपन्यास कल्पनात्मक तथा भावना के क्षेत्र में विचरना करने वाला होता है? बस्तुतः इतिहास घटनाओं धीरे तथ्यों की सूचीमात्र नहीं होता धीरे न उपन्यास ही केवल मनो-रंजन का साधन। हमारी कल्पना का आधार भी यथार्थ होता है धीरे हमारी कल्पना का हमारे स्वप्नों का प्रभाव यथार्थ के निर्माण पर पड़े बिना नहीं रह सकता। फिर उपन्यास एक कला-कृति भी है धीरे उपन्यासकार अपनी मेधा धीरे मानिक भावना में तथ्यों धीरे घटनाओं को एक विशिष्ट आसक्ति प्रदान कर नया ममान-वर्णन प्रस्तुत करता है। इसीलिये केमट ने कहा है कि इतिहास हमारे लिये केवल भूमिधर्मों का वास्तविक पापागो से भरा सजायबहार नहीं है। वह बहुत ही अल-प्रवाह में पड़ी हुई प्राचीन दुर्ग-मीनार की छाया के समान है। मीनार पुरानी रहने पर भी पानी क्या रहता है यद्यपि एक ही ऐतिहासिक विषय पर विभिन्न लेखक विभिन्न प्रकार से लिख सकते हैं। सारांश यह है कि ऐतिहासिक उपन्यास अपने आप में कोई अन्तर्विरोधी बस्तु नहीं है। वह एक ऐसी कलाकृति है जिसका आधार इतिहास होता है। फिर भी इतिहास लेखक धीरे ऐतिहासिक उपन्यासकार या जो कहिये कि इतिहास धीरे ऐतिहासिक उपन्यास की रचना प्रक्रिया दृष्टि धारि में पर्याप्त अंतर होता है।

यद्यपि दोनों कल्पना का आधार ग्रहण करते हैं पर जहाँ इतिहासकार की कल्पना प्रयोग की तरह नियंत्रित रहती है वहीं उपन्यास में मुक्त कल्पना-विस्तार के लिये पर्याप्त अवकाश रहता है। इतिहास नामों नियमों धारि पर अधिक ध्यान देता है जबकि उपन्यास नामधीय गत्य की तरफ उपलब्धि कर कम देता है। वह तथ्यों की अन्वेषण तो नहीं करता पर वे उनसे लिये अध्ययन नहीं बल्कि उपकरण-मात्र रहते हैं। उनसे न पक्ष में वह किसी मौलिक सनातन मानवी तथ्य का प्रस्तुत करता है। इतिहासकार का लक्ष्य जगत् के गुणक अध्ययन होता है जबकि उपन्यासकार सजायबहार लक्ष्य मानवता के लक्ष्य को भी उठाता है। धीरे कभी न उनमें भी अधिक अंतर प्रभाव करता है। उनसे लिये एक धीरे एक ही नहीं ग्राह्य भी हो पाये हैं। इतिहासकार की दृष्टि सांस्कृतिक होती है वह देता मानि धीरे राष्ट्र की दृष्टि से चरमाओं धीरे अन्तर्गत-जन का धारणन करता है जबकि उपन्यास लेखक की दृष्टि व्यक्तिगत होती

ऐतिहासिक उपन्यास

- १ इतिहास के प्रति विभिन्न दृष्टियाँ
- २ इतिहास और ऐतिहासिक उपन्यास
- ३ ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की मूल प्रेरणाएँ
- ४ ऐतिहासिक उपन्यास और ऐतिहासिक रोमान्स
- ५ द्वितीय ऐतिहासिक उपन्यासों का प्रवृत्तिगत अध्ययन
६. उपसंहार

इतिहास के सम्बन्ध में तीन प्रकार के मत-विश्वास प्रचलित हैं। हीगेल के आदर्शवादी इतिहास-दर्शन के अनुसार इतिहास की पुनरावृत्ति होती है, "History repeats itself" इतिहास में मानवजाति पुन लौटकर वही पहुँच जाती है जहाँ वह पहले थी। इस दर्शन को मानने वालों के अनुसार रामराज्य पुन स्थापित होगा, कलियुग के बाद पुन प्रलय होगी और मनु फिर से अवतरित होंगे। यह इतिहास-दर्शन भले ही आदर्शवादी हो, पर वह इतना अवैज्ञानिक और अशुभार्थ है कि लोग उस पर हसे बिना नहीं रह सकते। एंगेल्स ने इसीलिये हीगेल के इस आदर्शवादी इतिहास-दर्शन के विरोध में एण्टी-ड्यूहरिंग में लिखा है,

"The Hegelian system as such was a colossal miscarriage
It suffered from an internal and insoluble contradiction"

टायनबी ने, जो एक प्रसिद्ध इतिहासवेत्ता हो गया है, इतिहास के सम्बन्ध में दूसरी दृष्टि रखी, जिसे हम उत्थान-पतन की आवृत्ति कह सकते हैं। उसके अनुसार इतिहास का सत्य यह है कि मनुष्य केवल तरंगों पर फेन-बुद्बुद की भाँति उठकर फूट जाते हैं और घटनाएँ समुद्र की लहरों के समान मानवजाति को उठाती-गिराती रहती हैं। इतिहास में उत्थान के बाद पतन और पतन के बाद उत्थान आता है। यह दर्शन भी निराशावादी है और इसमें मानव जाति की प्रगति के लिये कोई प्रयोजन नहीं दिखाई देता।

इतिहास के प्रति तीसरी दृष्टि इतिहास और व्यक्ति-मानव या मानव-समूह के सम्बन्धों को अधिक वैज्ञानिक ढंग से देखने का यत्न करती है। उसके अनुसार इतिहास मनुष्य द्वारा निर्मित, सुनिश्चित, दिशायुक्त गति-विधि है। मानव स्वयं अपने भाग्य का निर्माता है, वह काल रूपी मिट्टी को मृग्य रूपाकार प्रदान करता है।

"The sands of time
Art plasticene and."

उपन्यासकारों को यह बात चुभ गई थीर उन्होंने न्याय भावना से प्रेरित हो अपने ऐतिहासिक उपन्यासों द्वारा उन ऐतिहासिक बीरों को गौरवमंडित किया।

वर्तमान विचारधारा को प्रस्तुत करने और किसी नवीन जीवन पद्धति को प्राचीन सिद्ध करने की प्रेरणा से भी ऐतिहासिक उपन्यास लिखे जाते हैं। हिन्दी पद्यपाल और राहुल सांकृत्यायन के ऐतिहासिक उपन्यासों में यही दृष्टि पाई जाती है। इन दोनों में साम्यवादी सिद्धान्तों के प्रतिपादन और समर्पन तथा साम्यवादी जीवन-पद्धति को प्राचीन सिद्ध करने के लिए ही घटीत का आश्रय ले अपने ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं इस प्रकार पूर्वजों के प्रति कुसूहल घटीत के प्रति बड़ा धारदार भाव वर्तमान से पलायन न्याय भावना और किसी निशिष्ट विचारधारा के समर्पन या जीवन की नवीन व्याख्या प्रस्तुत करने के लिए ऐतिहासिक उपन्यास लिखे गए हैं।

विषुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास और ऐतिहासिक रोमान्स दोनों उपन्यास के प्रकार होते हुए भी कतिपय बातों में एक दूसरे से भिन्न होते हैं। ऐतिहासिक उपन्यास का अभिप्राय बौद्धिक होता है जबकि ऐतिहासिक रोमान्स में बौद्धिक अभिप्राय की बजाय काव्यमय अनुभूति की प्रधानता होती है। इस काव्यमय अनुभूति के बिना वह प्राकृतिक भी काव्यमय भाषा मानव हृदय की कोमल भावनाओं-अभय पीड़ा करम आत्मोत्सर्ग आदि का आश्रय करता है। विषुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास में लेखक की दृष्टि तथ्यपरक या वस्तुगुण होती है। उसमें पात्र बटमाएँ, बातावरण सभी इतिहास पर आधारित होती हैं वह अपनी बात की पुष्टि के लिए विभिन्न प्रामाणिक स्रोतों-चिन्तामणि पुराने दस्तावेज इतिहास-ग्रन्थ आदि—का आश्रय लेता है और पाठ टिप्पणियों द्वारा अपने काव्य को प्रामाणिक एवं इतिहास सम्मत बनाने के प्रयत्न में कभी-कभी ऊब पैदा कर देता है। बुन्दावनमान वर्मा का सुप्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यास 'आंसी की रानी' ऐसी ही पाठ टिप्पणियों एवं इतिहास के उद्धरणों के कारण उपन्यास रस को बैठता है। ऐसी स्थिति में उसमें कल्पना रचन के लिए कोई स्थान नहीं होता। इसके विपरीत ऐतिहासिक रोमान्स का लेखक निगल भुब के बातावरण को पच्छद्मि के रूप में चुन तथा वो बार ऐतिहासिक पात्रों को घबराते करने के बाद किम्वदंतियों अनुमान कल्पना आदि का सहारा ल अपनी रचना में मुक्त बिहार करता है। उसकी स्वच्छन्द कल्पना रचना ही उसकी कृति को मौलिक एवं आकर्षक बनाती है। उसके आचिकष पात्र और प्रसंग काव्यमय या अनुमान पर आधारित होते हैं। उसकी दृष्टि शौर्य के साथ साथ की प्रणय प्रवृत्ति भाव और आत्मोत्सर्ग पर भी रहती है। इन्हीं बातों का समावेश इस रचना को साहित्यिक गौरव प्रदान करता है। विषुद्ध ऐतिहासिक उपन्यास और ऐतिहासिक रोमान्स का अंतर बताते हुए डॉ० सत्येन्द्र ने ठीक ही कहा है कि प्रथम का लेखक इतिहास की सीमितियों पर हाक-मास बड़ाकर प्राण भरने की चेष्टा करता है जब कि दूसरे का लेखक इतिहास की सीमितियों का सहारा भर लेकर जीवन की रपीनियों में से शौर्य के लिए प्रतिष्ठा का मार्ग बनाता चलता है। हिन्दी ऐतिहासिक उपन्यासों का प्रभुत्वित अभ्ययन राजपूत काल पर ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की प्रवृत्ति हिन्दी में ही नहीं अन्य भारतीय भाषाओं में भी पाई जाती है क्योंकि राजपूतों के शौर्य साहस वसिष्ठान और प्रणय की गाथाएँ सम्पूर्ण देश में बड़े गर्व हैं कहीं-मुनी जाती थी अतः प्राचीन गौरव का स्मरण दिखाने वाले इन बीरों पर

है, वह व्यक्ति-विशेष को दृष्टि में रखकर, मानव-हृदय और मानव-संवेदना को केन्द्र में रखकर अपनी रचना का निर्माण करता है। इतिहासकार की दृष्टि में यदि बाह्य घटनाओं का महत्त्व होता है और वह अपनी कृति में उनको ही सर्वाधिक स्थान देकर उनका विस्तारपूर्ण विवरण प्रस्तुत करता है, तो उपन्यासकार मानव मनोजगत को महत्त्व देते हुये उसमें विहार करने वाली भाव-तरंगों का विश्लेषण करता है। इतिहासकार के लिये तटस्थ, निरपेक्ष, पूर्वाग्रहहीन दृष्टि का होना अभीष्ट ही नहीं, अत्यंत आवश्यक है, जबकि उपन्यास में रचनाकार की जीवनदृष्टि मुक्त क्रीड़ा करती है और उसे अनुचित या हानिकर नहीं माना जाता। यही कारण है कि वह सत्य में स्वप्न वास्तव में कल्पना और व्यवहार में आदर्श का समाहार कर सकता है। इतिहासकार दृष्टा है, तो उपन्यासकार दृष्टा एव सृष्टा दोनों है। पहला तिथियों घटनाओं और उनके परिणामों का निरपेक्ष दृष्टा की तरह वर्णन करता है, जबकि दूसरा उनका निर्माण करता है। वह सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन पर बल देता है, उसकी दृष्टि विगत पर ही न होकर वर्तमान और भविष्य पर भी रहती है। गुलाबराय जी के शब्दों में वह 'कि कुर्वन्ति' का ही चित्र प्रस्तुत नहीं करता, अपितु 'कि विचारयन्ति' का भी लेखा-जोखा पेश करता है, एक की क्रिया बौद्धिक और व्यवस्थाश्रित होती है, तो दूसरे की अन्तश्चेतनात्मक। इतिहासकार की रचि घटना-विशेष में होती है, जबकि उपन्यासकार की रचि मनुष्य की समग्र नियति में होती है, इसीलिये वह एक घटना, एक व्यक्ति और एक काल-विशेष के माध्यम से सम्पूर्ण मानव का उद्घाटन करता है। इतिहासकार के लिये कथ्य प्रमुख होता है, कला गौण, जबकि उपन्यास लेखक के लिये कथ्य की अपेक्षा कला प्रमुख होती है। वह अपनी कृति को कला का सौरभ प्रदान करने के लिये सचेष्ट रहता है, यही कारण है कि उसकी कृति पाठक के हृदय को अधिक स्पर्श करती है।

अपने पूर्वजों के जीवन, उनकी आशाओं-आकांक्षाओं उनके जीवन-सघर्षों आदि के विषय में कुतूहल होना और उस कुतूहल की तृप्ति करना मानव का जन्मजात स्वभाव है। इसी जिज्ञासातृप्ति की सहज भावना में ऐतिहासिक शोध व ऐतिहासिक उपन्यास-रचना के बीज निहित हैं। कतिपय विद्वानों का मत यह है कि ऐतिहासिक उपन्यासों की रचना ऐसे समय में गत इतिहास के लिए आदर और श्रद्धा का भाव होता है, पर यह बात सदा नहीं देखी जाती। इसके विपरीत वर्तमान हत-बल और हत-वीर्य अवस्था में, वर्तमान से पलायन करने के लिए भी प्राचीन की पूजा की जाती है। अतीत की ओर दृष्टि मोड़ी जाती है और पुनरुज्जीवन का नारा लगाया जाता है। अतीत जो वर्तमान से अधिक श्रेष्ठ व महत्त्वपूर्ण समझ उसके पुनर्मस्थापन की आकांक्षा उपन्यास लेखक को ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की प्रेरणा प्रदान करती है कारण कुछ भी हो इन ऐतिहासिक उपन्यासों में अतीत की गौरव-गाथा, राज्य-प्रेम और वीर-पूजा के भाव उपलब्ध होते हैं। मराठी में हरिनारायण आपटे और हिन्दी में वृन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यास इसके प्रमाण हैं।

विदेशी इतिहासकारों में भारतीय इतिहास को विकृत करने का, हमारे प्रतिष्ठित अरुण-बलिदानी वीरों और जन-अधिनायकों को काली-कूची से रगने का बड़ा प्रयास किया—उन्होंने शिवाजी को 'पहाड़ी चूहा' और रानी लक्ष्मीबाई के देशप्रेम को विवशता की स्थिति से उत्पन्न शौर्य' कहकर उनके महत्त्व को कम किया। हमारे

उपन्यासकारों को यह बात चुन गई और उन्होंने न्याय भावना से प्रेरित हो अपने ऐतिहासिक उपन्यासों द्वारा उन ऐतिहासिक बीरों को गौरवमण्डित किया।

वर्तमान विचारधारा को प्रस्तुत करने और किसी नवीन जीवन पद्धति को प्राचीन सिद्ध करने की प्रेरणा से भी ऐतिहासिक उपन्यास लिखे जाते हैं। हिन्दी महापाल और राहुल साहूत्यायन के ऐतिहासिक उपन्यासों में यही दृष्टि पाई जाती है। इन दोनों ने साम्यवादी सिद्धान्तों के प्रतिपादन और समर्पण तथा साम्यवादी जीवन-पद्धति की प्राचीन सिद्ध करने के लिए ही प्रतीत का आशय से अपने ऐतिहासिक उपन्यास लिखे हैं। इस प्रकार पूर्वजों के प्रति कुभूहस प्रतीत के प्रति भ्रष्टा-भाव का घाव वर्तमान से समाधान न्याय भावना और किसी विशिष्ट विचारधारा के समर्पण का जीवन की नवीन व्याख्या प्रस्तुत करने के लिए ऐतिहासिक उपन्यास लिखे गए हैं।

विभिन्न ऐतिहासिक उपन्यास और ऐतिहासिक रोमांस दोनों उपन्यास के प्रकार होते हुए भी कतिपय बातों में एक दूसरे से भिन्न होते हैं। ऐतिहासिक उपन्यास का अभिप्राय बौद्धिक होता है जबकि ऐतिहासिक रोमांस में बौद्धिक अभिप्राय की बजाय काव्यमय अनुभूति की प्रधानता होती है। इस काव्यमय अनुभूति के लिए यह प्राकृतिक भी काव्यमय भाषा मानव हृदय की कोमल भावनाओं प्रथम पीड़ा कष्ट आत्मोत्सर्ग आदि का आशय करता है। विभिन्न ऐतिहासिक उपन्यास में लेखक की दृष्टि उष्णपरक या कस्तूरमूल होती है। उसमें पात्र बटमारों बातावरण सभी इतिहास पर आधारित होती हैं। वह अपनी बात की पुष्टि के लिए विभिन्न प्रामाणिक स्रोतों-सिमांतक पुराने वस्तुबोध, इतिहास-ग्रन्थ आदि—का आशय लेता है और पात्र टिप्पणियों द्वारा अपने काव्य को प्रामाणिक एवं इतिहास सम्मत बनाने के प्रयत्न में कभी-कभी ऊब पैदा कर देता है। नृणावनमान सभी का सुप्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यास 'भाली की रानी' ऐसी ही पात्र टिप्पणियों एवं इतिहास के उद्धरणों के कारण उपन्यास रस को बँटा है। ऐसी स्थिति में उसमें कल्पना रचना के लिए कोई स्थान नहीं होता। इसके विपरीत ऐतिहासिक रोमांस का लेखक विगत युग में बातावरण को पृष्ठभूमि के रूप में चुन तथा दो बार ऐतिहासिक पात्रों को अवतरित करने के बाद निरदन्तिवों अनुमान कल्पना आदि का सहारा न अपनी रचना में मुक्त बिहार करता है। उसकी स्वच्छन्द कल्पना रचना ही उसकी कृति को मोहक एवं आकर्षक बनाती है। उसके आधिकारिक पात्र और प्रसंग काव्यमय या अनुमान पर आधारित होते हैं। उसकी दृष्टि सौर्य के साथ शत्रु को प्रणय बनना भाग और आत्मोत्सर्ग पर भी रहती है। रवी भार्गी का समावेश इस रचना को साहित्यिक जीवन प्रदान करता है। विभिन्न ऐतिहासिक उपन्यास और ऐतिहासिक रोमांस का अंतर बताते हुए डॉ. सत्यन ने ठीक ही कहा है कि प्रथम का लेखक इतिहास की सीलियों पर हाथ मार चढ़ाकर प्राण भरने की बात करता है जब कि दूसरे का लेखक इतिहास की सीलियों का सहारा न लेते जीवन की रमणियों में स सौर्य के लिए प्रतिष्ठा का मार्ग खोजता चलता है। हिन्दी ऐतिहासिक उपन्यासों का प्रवृत्तिगत अध्ययन राजपूत बाग पर ऐतिहासिक उपन्यास निगल की प्रवृत्ति हिन्दी में ही नहीं अन्य भारतीय भाषाओं में भी पाई जाती है क्योंकि राजपूतों के सौर्य साहस बलिदान और प्रणय की यात्राएँ सम्पूर्ण देश में बड़े पैमाने पर बड़ी-मुनी जाती थी। अतः प्राचीन जीवन का स्मरण दिखाने वाले इन बीरों पर

ऐतिहासिक उपन्यासों की रचना होना स्वाभाविक ही था। पर खेद है कि इनमें लेखकों ने अद्भुत, काल्पनिक शृंगार एवं विलास-चित्रण के मोह में पड़कर इतिहास की उपेक्षा की है हिन्दी में इस काल पर लेखनी उठाने वाले सर्वप्रथम उपन्यासकार किशोरीलाल गोस्वामी थे और उनके सन्मुख आदर्श रूप में वगाल के ऐतिहासिक उपन्यास थे। उनका उद्देश्य अपने पाठकों को इतिहास से परिचित करना भी था, “पढ़ने वाले उपन्यास के साथ ही कुछ-कुछ इतिहास का भी आनन्द लें।” अतः उन्होंने जहाँ कहीं अवसर मिला है - उपन्यास के उपोद्घात में उसके कलेवर में, पाद-टिप्पणियों में— इतिहास दिया है। ‘रजिया’ का उपोद्घात तथा ‘तारा’ के तीमरे भाग का चौथा परिच्छेद इसका प्रमाण है। इतनी सावधानी बरतने पर भी उनकी रचनाओं में ऐतिहासिक उपन्यास की आत्मा के दर्शन नहीं होते—प्रेम-व्यापारों, नायिका-भेद और नख शिख वर्णन विरह की तडपन, पड़्यन्त्र और राजनीतिक दाव-पेचों ने उसे आच्छन्न कर लिया है। कहीं कल्पना का चमत्कार है, तो कहीं धार्मिक पूर्वाग्रह। उनका यह दोष और भी खटकता है, जब हम उन्हें यह सब जान बूझ कर करते देखते हैं “हमने अपने उपन्यासों में ऐतिहासिक घटना को गौण और अपनी कल्पना को मुख्य रखा है और कहीं कहीं तो कल्पना के आगे इतिहास को दूर से ही नमस्कार कर लिया है।” यही कारण है कि उनके उपन्यासों में कई जगह देश-काल सम्बन्धी विसंगतियाँ—अकबर के सामने पेचवान रखा जाना, रजिया के समय ‘गीत गोविन्द’ का पाठ, रोशनारा का ‘फिरत’ शब्द बोलना—आ गई हैं। गोस्वामी जी अपने युग की समस्याओं से भी प्रभावित थे अतः उन्होंने अपने ऐतिहासिक उपन्यासों में इन सामाजिक समस्याओं का भी चित्रण किया है जिससे विसंगतियाँ आ गई हैं। गोस्वामी जी के अतिरिक्त हिन्दी के जिन उपन्यास लेखकों—वलदेव मिश्र, गंगाप्रसाद गुप्त, बलभद्रसिंह आदि ने इस काल पर उपन्यास लिखे—उनमें भी वे ही दोष पाये जाते हैं। उनकी रचनाएँ भी अद्भुत प्रसंगों, शृंगारपूर्ण चित्रों, नाम-मात्र की ऐतिहासिकता, काल-विपर्यय और शिल्प-गत दोषों तथा शिथिल भाषा-शैली आदि दोषों से आक्रान्त हैं।

बुन्देलखण्ड के इतिहास पर लिखने की प्रवृत्ति—बुन्देलखण्ड के गौरवपूर्ण इतिहास को उपन्यास के माध्यम से सजीव एवं संप्राण बनाने का श्रेष्ठ बृन्दावनलालवर्मा को है। उन्होंने अपने अधिकांश उपन्यास इसी भू-खण्ड की वीरतापूर्ण घटनाओं और उत्सर्गमय प्रसंगों पर लिखे हैं। उनके उपन्यासों में इतिहास और कल्पना का सुन्दर समन्वय है। उनके उपन्यासों की अधिकारिक कथा कोई सबल रोमांस होती है जिसके आधार पर वह तत्कालीन युग का चित्र उतारते हैं। इसके लिए वह अपनी विषय-वस्तु का गहरा और सन्निकट परिचय प्राप्त करते हैं। उनकी अध्ययनशीलता, गवेषणा-प्रवृत्ति और अध्यवसाय इसमें उनकी सहायता करते हैं। वह जानते हैं कि ऐतिहासिक उपन्यास को यथार्थता प्रदान करने के लिए अनुकूल वातावरण की सृष्टि करना अत्यन्त आवश्यक है। इसके लिए वह युग-विशेष के सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक, आर्थिक एवं राजनीतिक वातावरण का अङ्कन करते हैं। ‘भासी की रानी’ में साम्प्रदायिक झगडा एवं वर्ण-व्यवस्था का संकेत जनेऊ-प्रसंग द्वारा दिया गया है, तो सामाजिक रीति-रिवाजों, त्यौहारों, उत्सवों, वस्त्राभूषणों के चित्रण द्वारा बुन्देलखण्ड

के सांस्कृतिक जीवन की मूर्तवी प्रस्तुत की गई है। उत्कृष्टीय राजनीतिक परिवर्तितियों का चित्रण भी जनरल रोज की मजदूरी और श्रमकों की कुर्तित के माध्यम से किया गया है। 'मृषमयमी' और 'गडकु डार' को पकड़े समय भी हम स्वयं को उस देश-काल में बिधरण करता हुआ पाते हैं। इस प्रकार बर्मा की देश और काल बिधेय के बातावरण का पुनर्निर्माण करने में पूर्ण सफल रहे हैं।

उनकी जनतांत्रिक दृष्टि पात्रों को नहीं भी प्रतिमानुष नहीं होने देती चरित्र-चित्रण में वह पात्रों के परस्पर सम्बन्धों का बराबर ध्यान रखते हैं उनके पात्रों की रेखाएं बूढ़ और स्पष्ट होती हैं। ऐतिहासिक उपन्यासकार इतिहास के नायक नायिकाओं की चकाचौंध में भ्रमिष्ठ नहीं होता अपितु छोटे-छोटे सामान्य पात्रों को भी नवीन परिभाषा प्रदान करता है उनके द्वारा मानव-हृदय की भांकी प्रस्तुत करता है। बर्मा की इन सामान्य पात्रों के चित्रण में पूर्ण सफल रहे हैं। भावी अदल कबनार सुन्दर-सुन्दर मजदूरी कोरिन ऐसे ही पात्र हैं।

उपन्यास की रोचकता के लिए वह एक और आवश्यक कुतूहल बनाए रखते भावी बटनाओं का गुम्फन करते हैं और दूसरी ओर प्राकृतिक दृश्यों और पुष्ट बह्मन्त्र प्रावि बटनाओं का सम्यक चित्रण करते हैं। ये चित्र प्राचरक विस्तार से मुक्त हैं अतः पाठक उनमें पर्याप्त रस लेता है। मङ्गलीय रणों के स्थान पर सीम्ब रणों का प्रयोग उनके भाव चित्रण को पर्याप्त हृदयस्पर्शी बनाता है। इस की स्वाधीनता की बेतमा का ध्यान रखने के कारण उनके उपन्यास पाठकों को प्ररणा देते हैं सन्देश प्रदान करते हैं भविष्य की ओर हमें प्राधावाही बनाते हुए स्मृतिहासक इतिव देते हैं।

उनकी भाषा-शैली में प्रादेशिक रस होता है मिट्टी की सौंधी मूहक रहस्यी है जिसके फलस्वरूप वे अधिक हृदयप्राही हो उठते हैं। इन पुणों के होते हुए भी बर्मा की के उपन्यास पूर्णतः निर्बोध नहीं हैं। एक ओर अपने पुग की समस्वाओं से अत्यधिक प्रभावित रहने के कारण वह काल-विपर्यय बोध कर बैठे हैं वो दूसरी ओर काव्यात्मकता की कमी और वर्णन-शैली की इतिवृत्तात्मकता के परिणामस्वरूप उनके उपन्यास कहीं-कहीं ऊब पैदा करने लगते हैं। कहीं कहीं उनका इतिहासकार का रूप उपन्यासकार की अपेक्षा प्रमाण हो गया है। 'भासी की रानी' में लेखक का अत ऐतिहासिक विवरण देने में इतना अधिक रस गया है कि वह रचना उपन्यास ही नहीं समझी और पाठक मकान अनुभव करने लगता है। एक अन्य दोष उनमें यह है कि उनके नवाव अत्यधिक नाटकीयता के कारण इतिव हो गये हैं पर कुल मिलाकर बर्मा की बुल और परिमाण दोनों दृष्टियों से हिन्दी के सर्वाधिक चम्पू निबन्ध वाले ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं। उनकी रचनाओं में यथपाम या राहुल का मत प्रचार नहीं हमारीप्रसार द्विर्वा का बागीरूप्य नहीं रागेय राधन या मजबूततरन उपन्यास का सा इतिहास के प्रति निर्भय प्रामाणिकता का प्राग्रह भी नहीं। अपनी शक्ति और मर्यादा को जानते हुए उन्होंने हमें कुम्बेरागड के सीमंभूर्ण इतिहास में सन्नत कराया है यही उनकी विद्यमता है।

पक्-राश्यों पर लिखने की प्रकृति—प्राचीन भारतीय यन राश्यों पर

ऐतिहासिक उपन्यास लिखने वालों में यशपाल, राहुल और चतुरसेन शास्त्री के नाम उल्लेखनीय हैं। इन सभी के उपन्यासों में गणतन्त्र काल के सजीव चित्र प्रस्तुत किये गये हैं। 'वैशाली की नगरवधू' में नगरवधू बनाने तथा नियोग की प्रथा, वाणिज्य व्यापार, जल, थल और आटविक सेना तथा युद्ध-वर्णन, जैन और बौद्ध धर्म की स्थिति विष-कन्या और पर-शरीर-प्रवेश आदि के चित्रों द्वारा यदि ईसा-पूर्व ५००-६०० वर्ष के युग का मजीव चित्र उपस्थित किया गया है, तो यशपाल के 'दिव्या' में बौद्धकालीन गणराज्यों की सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक परिस्थितियों के सफल चित्रण के लिये तात्कालिक शोषण, वर्ण-व्यवस्था, न्याय-व्यवस्था कला-प्रेम, यौन-सम्बन्ध, दाम-प्रथा, विवाह-नियम, तत्कालीन वेष-भूषा, आदि का चित्र प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार इन उपन्यासों में प्राचीन समाज का तो सुन्दर, सजीव और प्रभावशाली चित्राकन हुआ है, पर कुछ तो मार्क्सवादी सिद्धांतों के प्रचार के कारण और कुछ आधुनिक समस्याओं के प्रवेश एवं अद्भुत-तत्त्व के समावेश के कारण इन रचनाओं में काल-विसर्गति दोष आ गया है। इसी को लक्ष्य कर रागेय राघव ने 'मुर्दों का टीला' की भूमिका में लिखा था, "आजकल हिन्दी में ऐसे बहुत से उपन्यास निकल रहे हैं जिनमें अद्भुत बातें सावित कर दी जाती हैं। मैं समझता हूँ कि इतिहास को इतिहास की सफल-फलक करके देना ठीक है।" उनका यह कटाक्ष यशपाल और राहुल के उपन्यासों पर है। इन दोनों ने आधुनिक मार्क्सवादी ऐतिहासिक व्याख्या को अपने उपन्यासों में समाहित किया है। 'दिव्या' का भाविश, राहुल के 'मधुर स्वप्न' के अन्दर्जंगर और दिट्टिगवान लेखकों की व्यक्तिगत धारणाओं के ही प्रतिबिम्ब हैं। वे कम्प्यूनिस्टों की भाषा बोलते हैं और शोषित-शोषक की बातें करते हैं। वर्गचेतना और वर्गसंघर्ष की जो बातें इनमें कही गई हैं, वे काल विसर्गत हैं। इसी प्रकार चतुरसेन शास्त्री के उपन्यास 'वैशाली की नगरवधू' में प्रकारांतर से आज की युद्ध समस्या पर प्रकाश डाला गया है और रासायनिक तथा कृमि-युद्ध की बात कही गई है, जो काल-विसर्गत ही है। उनके उपन्यासों में चमत्कार उत्पन्न करने की प्रवृत्ति भी पाई जाती है जिसके कारण वे तिलस्मी एवं ऐयारी उपन्यासों का स्मरण दिलाते प्रतीत होते हैं। सारांश यह है कि ये उपन्यास इतिहास रस तो प्रदान करते हैं, परन्तु वे पूर्णतः निर्दोष नहीं कहे जा सकते।

यद्यपि हिन्दी में प्रागैतिहासिक काल, बौद्धकाल, राजपूत काल, मुगल-काल व आधुनिक काल पर भी उपन्यास लिखे गए हैं, तथापि अभी-भी अनेक ऐतिहासिक क्षेत्र खुले पड़े हैं—मध्यभारत—राजस्थान की गाथाएं बिहार, मध्यप्रदेश, उत्तरप्रदेश के प्राचीन आख्यायिकाओं को लेकर बहुत कुछ लिखा जा सकता है। फिर भी जो कुछ कार्य हुआ है और हो रहा है, उसे देखकर निराश होने की कोई आवश्यकता नहीं क्योंकि विगतकाल के प्रति आत्मीयता, काव्य दृष्टि व तत्त्वदर्शन जो ऐतिहासिक उपन्यास के लिए आवश्यक उपकरण हैं, वे वर्तमान हैं। अतः हमें विश्वास है कि नवीन क्षेत्र एवं आत्मीयता को स्थान मिलने पर और प्राचीन वैभव के नवीन दर्शन से नये-नये ऐतिहासिक उपन्यास लिखे जाते रहेगे क्योंकि आज का हिन्दी उपन्यासकार अपने दायित्व को भली भाँति समझ चुका है।

हिन्दी के आंचलिक उपन्यास

भूमिका।

- १ आंचलिक उपन्यास के मूल तत्त्व
- २ रैद्यु-पूर्व हिन्दी उपन्यास में आंचलिकता
- ४ हिन्दी के आंचलिक उपन्यास
- ५ ग्रामीण जीवन से सम्बन्धित उपन्यास
- ६ सामरिक जीवन से सम्बन्धित उपन्यास
- ७ आंचलिक उपन्यास और यश
- ८ आंचलिक उपन्यास की समीक्षा
- ९ आंचलिक उपन्यास की सीमाएँ
- १ उपसंहार

पिछले दशक में हिन्दी उपन्यास का एक नया रूप हमारे सामने आया है जिसे 'आंचलिक उपन्यास' कहा जाता है। यद्यपि हिन्दी उपन्यासों में आंचलिकता का तत्त्व पर्याप्त पुराना है—मैमर्षद बृन्दावनवास बर्मा नायाबु'म आदि की रचनाओं में यह पहले से ही मिलता है पर (उपन्यास को आंचलिक कहने तथा उसकी महत्ता पर लेखकों और पाठकों का ध्यान आकृष्ट करने का शय कवीश्वर नाथ रेणु और उनके 'मैसा आंचल' को है। सन् १९२४ में प्रकाशित इस उपन्यास की भूमिका में लेखक ने लिखा था—

यह है मला आंचल एक आंचलिक उपन्यास। कबानक हैं पूर्विया। 'मैंने इसके एक हिस्से के एक ही गाँव को लिखे गाँवों का प्रतीक मानकर इस उपन्यास का कथा क्षेत्र बनाया है।

आंचल का अर्थ है जनपद या क्षेत्र। जिन उपन्यासों में किसी विशिष्ट प्रदेश के जनजीवन का समग्र शिवालयक चित्रण हो उन्हें आंचलिक उपन्यास कहा जाता है। पाश्चात्य देशों में ऐसे उपन्यास तो लिखे गये थे जिनमें प्रदेश विशेष की भौगोलिक पृष्ठभूमि पर वहाँ की कठिणमिच्छितताओं का विमर्शक किया गया हो जैसे हार्डी के *Wessex Novels* पर उन्हें आंचलिक नहीं कहा गया। ऐसे उपन्यासों की समीक्षा करते हुये पाठकों ने *Regional touch* अर्थात् प्रादेशिक रूप शब्द का प्रयोग किया था। कारण यह था कि इन उपन्यासों में प्रादेशिकता तो थी पर लेखक का ध्यान प्रदेश विशेष से हटकर सामान्य भी गया था और उसने क्षेत्र विशेष की संस्कृति सामाजिक आर्थिक राजनीतिक आदि स्थिति पर ही अपना ध्यान केन्द्रित

ऐतिहासिक उपन्यास लिखने वाली मे यशपाल, राहुल और चतुरसेन शास्त्री के नाम उल्लेखनीय हैं। इन सभी के उपन्यासों में गणतन्त्र काल के सजीव चित्र प्रस्तुत किये गये हैं। 'वैशाली की नगरवधू' में नगरवधू बनाने तथा नियोग की प्रथा, वाणिज्य व्यापार, जल, थल और आटविक सेना तथा युद्ध-वर्णन, जैन और बौद्ध धर्म की स्थिति विप-कन्या और पर-शरीर-प्रवेश आदि के चित्रों द्वारा यदि ईसा-पूर्व ५००-६०० वर्ष के युग का मजीव चित्र उपस्थित किया गया है, तो यशपाल के 'दिव्या' में बौद्धकालीन गणराज्यों की सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक परिस्थितियों के सफल चित्रण के लिये तात्कालिक शोषण, वर्ण-व्यवस्था, न्याय-व्यवस्था कला-प्रेम, यौन-सम्यन्व, दाम-प्रथा, विवाह-नियम, तत्कालीन वेष-भूषा, आदि का चित्र प्रस्तुत किया गया है। इस प्रकार इन उपन्यासों में प्राचीन समाज का तो सुन्दर, सजीव और प्रभावशाली चित्राकन हुआ है, पर कुछ तो मार्क्सवादी सिद्धांतों के प्रचार के कारण और कुछ आधुनिक समस्याओं के प्रवेश एवं अद्भुत-तत्त्व के समावेश के कारण इन रचनाओं में काल-विसर्गति दोष आ गया है। इसी को लक्ष्य कर रागेय राघव ने 'मुर्दों का टीना' की भूमिका में लिखा था, "आजकल हिन्दी में ऐसे बहुत से उपन्यास निकल रहे हैं जिनमें अद्भुत बातें सावित कर दी जाती हैं। मैं समझता हूँ कि इतिहास को इतिहास की सफल-भलक करके देना ठीक है।" उनका यह कटाक्ष यशपाल और राहुल के उपन्यासों पर है। इन दोनों ने आधुनिक मार्क्सवादी ऐतिहासिक व्याख्या को अपने उपन्यासों में समाहित किया है। 'दिव्या' का मादिश, राहुल के 'मधुर स्वप्न' के अन्दर्जंगर और दिदिगवान लेखकों की व्यक्तिगत धारणाओं के ही प्रतिबिम्ब हैं। वे कम्यूनिस्टों की भाषा बोलते हैं और शोषित-शोषक की बातें करते हैं। वर्गचेतना और वर्गसघर्ष की जो बातें इनमें कही गई हैं, वे काल विसर्गत हैं। इसी प्रकार चतुरसेन शास्त्री के उपन्यास 'वैशाली की नगरवधू' में प्रकारांतर से आज की युद्ध समस्या पर प्रकाश डाला गया है और रासायनिक तथा कृमि-युद्ध की बात कही गई है, जो काल-विसर्गत ही हैं। उनके उपन्यासों में चमत्कार उत्पन्न करने की प्रवृत्ति भी पाई जाती है जिसके कारण वे तिलस्मी एवं ऐयारी उपन्यासों का स्मरण दिलाते प्रतीत होते हैं। सारांश यह है कि ये उपन्यास इतिहास रस तो प्रदान करते हैं, परन्तु वे पूर्णतः निर्दोष नहीं कहे जा सकते।

यद्यपि हिन्दी में प्रागैतिहासिक काल, बौद्धकाल, राजपूत काल, मुगल-काल व आधुनिक काल पर भी उपन्यास लिखे गए हैं, तथापि अभी-भी अनेक ऐतिहासिक क्षेत्र खुले पड़े हैं—मध्यभारत—राजस्थान की गाथाएँ बिहार, मध्यप्रदेश, उत्तरप्रदेश के प्राचीन आख्यायिकाओं को लेकर बहुत कुछ लिखा जा सकता है। फिर भी जो कुछ कार्य हुआ है और हो रहा है, उसे देखकर निराश होने की कोई आवश्यकता नहीं क्योंकि विगतकाल के प्रति आत्मीयता, काव्य दृष्टि व तत्त्वदर्शन जो ऐतिहासिक उपन्यास के लिए आवश्यक उपकरण हैं, वे वर्तमान हैं। अतः हमें विश्वास है कि नवीन क्षेत्र एवं आत्मीयता को स्थान मिलने पर और प्राचीन वैभव के नवीन दर्शन से नये-नये ऐतिहासिक उपन्यास लिखे जाते रहेंगे क्योंकि आज का हिन्दी उपन्यासकार अपने दायित्व को भली भाँति समझ चुका है।

हिन्दी के आंचलिक उपन्यास

भूमिका

- १ आंचलिक उपन्यास के मूल तत्त्व
- २ रेखा-पूर्व विन्नी उपन्यास में आंचलिकता
- ४ हिन्दी के आंचलिक उपन्यास
- ५ ग्रामीण जीवन से सम्बन्धित उपन्यास
- ६ शहरी जीवन से सम्बन्धित उपन्यास
- ७ आंचलिक उपन्यास और भाषा
- ८ आंचलिक उपन्यास की शक्ति
- ९ आंचलिक उपन्यास की सीमाएं
- १ उपसंहार

पिछले वर्षक में हिन्दी उपन्यास का एक नया रूप हमारे सामने आया है जिसे 'आंचलिक उपन्यास' कहा जाता है। यद्यपि हिन्दी उपन्यासों में आंचलिकता का तत्त्व पर्याप्त पुराना है—ब्रह्मचर्य ब्रह्मचर्यनाम बर्मा नागाकुल आदि की रचनाओं में—पहले से ही मिला है, पर (उपन्यास को आंचलिक कहने तथा उसकी महत्ता पर लेखकों और पाठकों का ध्यान आकृष्ट करने का यह कभी-कभी नाच रंग और उनके 'मैला आंचल' को है। सन् १९५४ में प्रकाशित इस उपन्यास की भूमिका में लेखक ने लिखा था—

यह है मेरा आंचल एक आंचलिक उपन्यास। कथानक है भूमिका १ 'मैं इसके एक हिस्से के एक ही पात्र को पिछले गाँवों का प्रतीक मानकर इस उपन्यास का कथा क्षेत्र बनाया है।

आंचल का अर्थ है जनपद या क्षेत्र। जिन उपन्यासों में किसी विशिष्ट प्रदेश के जनजीवन का समग्र विशालात्मक चित्रण हो उन्हें आंचलिक उपन्यास कहा जाता है। पाश्चात्य देशों में ऐसे उपन्यास तो लिखे गये थे जिनमें प्रदेश विशेष की भौतिक-पृष्ठभूमि पर वहाँ की कठिपन विशेषताओं का विमर्शन किया गया हो जैसे हार्डी के *Wessex Novels* पर उन्हें आंचलिक नहीं कहा गया। ऐसे उपन्यासों की समीक्षा करते हुये पाठकों ने Regional touch यर्थात् प्रादेशिक रस एवं भाव प्रमोद किया था। कारण यह था कि इन उपन्यासों में प्रादेशिकता तो थी पर लेखक का ध्यान प्रदेश विशेष से हटकर अन्वेषण भी गया था और अपने क्षेत्र विशेष की संस्कृति सामाजिक आर्थिक राजनीतिक आर्थिक दृष्टि पर ही अपना ध्यान केन्द्रित

नहीं किया था। उनके लैस का फोकस केवल उसी बिन्दु पर नहीं पड़ा था। अतः हिन्दी में आचलिक उपन्यास विशुद्ध भारतीय विधा है, उसे प्रेरणा भले ही पश्चिम से मिली हो, पर उसका स्वरूप और आकार भारतीय ही है।

आचलिक उपन्यासों का परिचय देते कहा गया कुछ उपन्यासों में किसी प्रदेश विशेष का यथातथ्य बिम्बात्मक चित्रण प्रधानता प्राप्त कर लेता है, उन्हें प्रादेशिक या आचलिक उपन्यास कहा जाता है। परन्तु ये उपन्यास भी सामाजिक या ऐतिहासिक ही होते हैं और चरित्रिक के अन्तर्गत आते हैं क्योंकि पात्रों के चरित्र-चित्रण को यथार्थता प्रदान करने के लिये ही उनकी बाह्य परिस्थिति को जीवन रूप में चित्रित कर यथार्थता प्रदान करने के लिये ही उनकी बाह्य परिस्थिति को जीवन्त रूप में चित्रित किया जाता है। आचलिक उपन्यास की इस व्याख्या से हम कई बातों में सहमत नहीं हैं। इसमें अचल विशेष के यथातथ्य चित्रण की बात की ओर तो संकेत किया गया है, पर कल्पित उपन्यास ऐसे भी हो सकते हैं जिनमें अचल विशेष की जगह जाति-विशेष का समग्र जीवन प्रस्तुत किया गया हो और यह जाति जन्मगत भी हो सकती है और व्यवसायगत भी। उदाहरण के लिये, रागेय राघव के 'कब तक पुकारूँ' में नटों के जीवन का चित्रण किया गया है। यदि हम यह मान भी लें कि अचल विशेष के अन्तर्गत जाति-विशेष भी आ जाती हैं, तो भी अन्य कई बातों पर आपत्ति होती है। इस व्याख्या में आचलिक उपन्यासों को चरित्र प्रधान कहा गया है जबकि वस्तुतः इन उपन्यासों में लेखक का ध्यान पात्रों, पर इतना नहीं होता जितना अचल की संस्कृति को प्रस्तुत करने पर। इसीलिये कुछ लोग उसे नायक विहीन उपन्यास (Novel without Hero) कहते हैं और अधिक से अधिक अचल को ही उसका नायक मानते हैं। यह सत्य है कि उनमें पात्र होते हैं, उनका चरित्र-चित्रण भी यथार्थवादी होता है फिर भी केवल चरित्रों को प्रस्तुत करना उनका उद्देश्य नहीं होता, अतः वे चरित्रिक उपन्यासों की परिधि में नहीं बाधे जा सकते। हमारी दूसरी आपत्ति यह है कि न तो उन्हें सामाजिक ही कहा जा सकता है और न ऐतिहासिक ही। यह ठीक है कि उनमें सामाजिक समस्याओं का चित्रण होता है पर उसके प्रणयन की प्रेरणा और प्रक्रिया सामाजिक उपन्यासों की सृजन प्रक्रिया तथा प्रणयन-प्रेरणा से सर्वथा भिन्न होती है। सामाजिक उपन्यास में लेखक की दृष्टि सामाजिक समस्याओं के विशद चित्रण और विवेचन पर रहती है जबकि आचलिक उपन्यासकार सामाजिक समस्याओं का चित्रण अचल विशेष को उभारकर प्रस्तुत करने के लिये करता है। प्रथम में सामाजिक समस्याएँ प्रधान होती हैं, दूसरे में गौण, सहायक उपकरण मात्र। ऐतिहासिक तो वे हो ही नहीं सकते। यह सच है कि वृन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में बुन्देलखण्ड की संस्कृति, वहाँ का जन-जीवन, वहाँ के रीति-रिवाज चित्रित किये गये हैं पर उनका सीमा-विस्तार अधिक है। ऐतिहासिक उपन्यासों में काल-विशेष के जन-जीवन का चित्रण तो किया जाता है उनके धार्मिक विश्वास, रीति-रिवाज, रहन-सहन आदि का भी चित्रण होता है पर वह पुस्तकीय ज्ञान का अनुमान पर आधारित होता है, स्वानुभव पर नहीं और आचलिक उपन्यास के लिये स्वानुभव, प्रत्यक्ष-दर्शन आवश्यक है। आचलिक उपन्यासकार

अपनी इति में अचल विषय की मस्तुति का धार्मिक दया भिन्न प्रस्तुत करता है। उन्नी मर्त्य की स्थिति महत्वपूर्ण और विस्मयनीय होती है। अतः वह ऐतिहासिक नहीं हो सकता। ऐतिहासिक उपन्यासों में आधुनिकता हो सकती है जैसे बर्मा की वे उपन्यासों में पर के पूरक आधुनिक नहीं हो सकते। ऐतिहासिक उपन्यासों के काल्पनिक तत्व भी प्रचुर मात्रा में होता है जबकि आधुनिक उपन्यासों में उसके बिना कोई स्थान नहीं है।

सारोप यह है कि आधुनिक उपन्यास वह उपन्यास है जिसमें लेखक आधुनिक इतिहास अपनाकर किसी निश्चित धर्म या जनपद या जाति (जन्मपद और व्यवसायपद) के समय जीवन का विवरण और वैविध्यपूर्ण चित्रण करता है। उसमें आधुनिकता का विशेष आग्रह रहता है परिवर्तन को सजीवना से प्रस्तुत किया जाता है। इसके लिये वह उन जनपद के भूगोल सम्पत्ता संस्कृति रहन-सहन वैधर्म्य आधुनिक विचारों कथिया सामाजिक परम्पराएँ, त्यौहार, पर्व मृत्यु-गीत जीवन-स्तर रीति-रिवाज लोक-गीत लोक-भाषा लोक-विज्ञान मुहावरें राजनैतिक चेतना आर्थिक कठिनाइयाँ आदि का सूक्ष्म निरीक्षण व उपपान करता है।

आधुनिक उपन्यास के मूल तत्व

हमने ऊपर की पंक्तियों में आधुनिक उपन्यास की कतिपय विशेषताओं का निर्देश किया। अब उन मूल तत्वों का विवेचन कर लिया जाय जिनके आधार पर कोई उपन्यास आधुनिक उपन्यास कहा जा सकता है। (ये मूल तत्व हैं—(१) भौगोलिक स्थिति का अंकन और वहाँ की प्रकृति का काव्यमय चित्रण (२) कथानक का आधुनिक आधार। (३) लोक-संस्कृति का चित्रण (४) वहाँ की राजनैतिक चेतना सामाजिक आर्थिक और आधुनिक स्थिति का चित्रण (५) अथ जागरण की नई चेतना।

भौगोलिक स्थिति का अंकन—जैसे तो सभी उपन्यासों में अक्षर-वर्णित जगह और वातावरण को सजीव बनाने के लिये भौगोलिक स्थिति का अंकन और प्रकृति की सजीव तथा मर्मस्पर्शी चित्रण किया जाता है पर आधुनिक उपन्यासों में तो उसकी अवस्थिति अनिवार्य है। कबीरदास नाथ रेणु के 'मैला धौल' की भूमिका में लेखक ने मैरीमन की भौगोलिक सीमाएँ बताते हुए लिखा था—उसके एक ओर है नेपाल दूसरी ओर पाकिस्तान और पश्चिमी बंगाल। निम्न सीमा-रेखाओं से इसकी बनावट मुकम्मल हो जाती है—अब हम अफ़्गानिस्तान में अफ़गान परगना और पश्चिम में सिन्धु की सीमा रेखाएँ बीच लेते हैं।

इस भौगोलिक स्थिति की जानकारी करा कर लेखक पाठक के मन पर न केवल अक्षर विशेष का गहरा ही उतार देता है और उसके विश्वास पर विश्वास पा देता है। यदि यह भी बताया जायता है कि वहाँ भौगोलिक परिस्थितियों के कारण वहाँ का जन जीवन कैसा है वैसे उपन्यास में चित्रित किया गया है। जहाँ तक इन उपन्यासों के प्रकृति चित्रण का सम्बन्ध है उसमें काव्यात्मकता और विचारमग्नता अधिक होती है। वह एक ओर पाठक के मन को छूती है और दूसरी ओर पाठक

वहा की मिट्टी की सोधी महक और ताजगी का अनुभव करता है। बिना प्रकृति चित्रण और भौगोलिक स्थिति के अंकन के वह उपन्यास में अचल का ज्वलंत चित्र प्रस्तुत ही नहीं कर सकता। वास्तविकता तो यह है कि आचलिक उपन्यास में प्रकृति के पदार्थ ही जीते जागते पात्र होते हैं क्योंकि उनका महत्व पात्रों के महत्व से कम नहीं होता। जैसे अन्य उपन्यासों के पात्र और उनका कृतित्व एक दूसरे को प्रभावित करता है, वैसे ही नदी और उसकी बाढ़, वजर भूमि और उसका वजरपन वहा के जन-जीवन को प्रभावित करते हैं।

कथानक का आचलिक आधार—आचलिक उपन्यास का कथानक किसी जनपद विशिष्ट से सम्बद्ध होता है। उसी जनपद की परिस्थितियाँ—राजनैतिक, सामाजिक, आर्थिक आदि—उपन्यास की घटनाओं को और पात्रों को जन्म देती हैं, उनके विकास के लिये उत्तरदायी होती हैं। 'मैला आचल' में मैरीगंज की विभिन्न टोलियों—मालिक टोली, सिपैहिया टोली, गहलौत टोली आदि के संघर्ष का कारण मैरीगंज की भूमि है, जिसने इन विभिन्न दलों को उत्पन्न किया। वैसे तो सभी उपन्यासों में किसी न किसी प्रदेश का वर्णन होता है जैसे प्रेमचन्द के उपन्यासों में बनारस और उसके समीपवर्ती ग्रामीण प्रदेश का, पर जिस सूक्ष्मता से आचलिक उपन्यासकार का कथानक अचल विशेष से सम्बद्ध रहता है, वैसा अन्य उपन्यासों का नहीं। अन्य उपन्यासों में सार्वदेशिक समस्याओं, विचारों तथा तथ्यों के कारण आचलिक तत्त्व विशेष हो जाता है जबकि आचलिक उपन्यास में अचल विशेष से सम्बन्धित समस्याओं, तथ्यों और विचारों पर दृष्टि केन्द्रित की जाती है। उसका कथानक और पात्र अचल की देन होते हैं, वे सार्वदेशिक या सार्वभौम नहीं होते। इसीलिए उसका कथानक और पात्र अन्य उपन्यासों के कथानक और पात्रों से भिन्न होते हैं।

लोक सस्कृति का चित्रण—आचलिक उपन्यासों की मूलभूत विशेषताओं में सबसे महत्वपूर्ण तत्त्व लोक-सस्कृति का जीवन्त चित्रण है। लोक सस्कृति से हमारा तात्पर्य है वहाँ के निवासियों के रीति-रिवाज, रहन-सहन, वेशभूषा, त्योहार-पर्व, परम्परागत मान्यताएँ, धार्मिक रुढ़ियाँ और विश्वास, उनके लोक-गीत और नृत्य, उनके मनोरंजन की विविध प्रणालियाँ, उनकी भाषा, कलाएँ आदि। अचल में होने वाले मेले—तमाशे और उनकी पृष्ठभूमि में पल्लवित विश्वासों का चित्रण आचलिक उपन्यासकार अपने वास्तविक अनुभव के आधार पर करता है। 'मैला आचल' में सुराजी कीर्तन, सुरगा सदात्रिज की कथा, जाट जट्टिन का खेल, विदापद नाच, सयाल नृत्य, भूतप्रेत में विश्वास, होली पर भड़ोवा आदि के चित्र प्रस्तुत कर लेखक ने मैरीगंज की सस्कृति का ही ज्वलन्त चित्र प्रस्तुत किया है। आचलिक उपन्यासकार प्रदेश विशेष के लोगों की सामाजिक स्थिति और उनके जीवन स्तर के चित्र प्रस्तुत करना भी नहीं भूलता। प्रदेश विशेष के विभिन्न लोगों का रहन-सहन समाज में उनकी प्रतिष्ठा आदि का अंकन कर वह अचल विशेष के सामूहिक जीवन की भाँकी प्रस्तुत करता है।

उपन्यास के लिए प्रवेश विधेय को ही नहीं समझता एक विशिष्ट वास-सङ्घ को ही समझता है और तब प्रवेश विधेय में किसी विशिष्ट वास-सङ्घ के अन्तर्गत होने वाली राजनीतिक उपस-युक्त तथा आर्थिक स्थिति का चित्रांकन करता है। मोनोसिक स्थिति और लोक संस्कृति के साथ साथ राजनीतिक चेतना और आर्थिक स्थिति के चित्रों को समन्वित करने पर ही आर्थिकता अपने पूर्ण उत्कर्ष के साथ प्रकटित होती है। राजनीतिक स्थिति के अन्तर्गत क्षेत्र विधेय की शासन-व्यवस्था राजनीतिक चेतना उपस-युक्त विभिन्न विचारधाराओं के मध्य समर्थ आदि पाते हैं। उदाहरण के लिये 'मैसा आचल' में पुर्णिया के बसते हुए (सन् १९४२ के बाद से स्वतन्त्रता प्राप्ति के कुछ समय बाद तक के) राजनीतिक वातावरण के चित्र प्रस्तुत किये गये हैं। शासकों के प्रति जनता के विचार और उनके कार्यों का विवरण दिया गया है। जनता की आर्थिक स्थिति से पाठकों को अवगत कराने के लिये लेखक कभी पाषाण की बेधभूया का वर्णन करता है कभी उनके रहन-सहन का और कभी उनकी शिक्षा का। वह यह भी बताता है कि आर्थिक स्थिति के कारण ही लोगों का निर्माण हुआ है और जन्म या जाति से उत्पन्न होते हुए भी आर्थिक दृष्टि से विपन्न प्राणी की समाज में प्रतिष्ठा नहीं होती।

जन-आवरण के संकेत—आचल विधेय की राजनीतिक सामाजिक आर्थिक और आर्थिक स्थितियों का चित्रण करने के साथ-साथ आर्थिक उपन्यासकार उन स्थितियों के प्रति जनता की प्रतिक्रिया और नये विचारों के सम्पर्क के कारण होने वाली उनकी चेतना का वर्णन भी करता है। यह अन्य विचारों सामाजिक स्थितियों प्रकाशन की अवस्थिति बनाचार विवरण वेदवामी स्वार्थ या आर्थिक के विरुद्ध उत्क्रान्ति की लहर का संकेत कर वह जानक और सम्य जनता को करब लेती हुई चित्रित करता है। कभी पर वह लहर धमक से संबद्ध होती है तो कभी सार्वभौमिक विधायी होती है। उपन्यासकार को इस विषय में केवल इतना ध्यान रखना चाहिये कि जन आवरण की यह चेतना प्रथम तो सचार्थ पर आधारित हो और दूसरे को जन-आवरण का संकेत यह देना चाहता है वह सार्वभौमिक होते हुए भी प्रथम की परिस्थितियों से असम्बद्ध न हो। उदाहरण के लिए 'मैसा आचल' में बामनदास की मृत्यु से सम्बद्ध बटना हाथ लेखक यह बताता चाहता है कि जनता इस तथ्य को समझने लगी है कि उसके तथाकथित रक्षक अपना वर्तमान पालन नहीं कर रहे हैं। स्वार्थ-साधन में रत वे न नीति की बिता करते हैं और न वैश-हित की। तत्कर-व्यापार के विरुद्ध आलोचना करते हुए बामनदास पर तत्कर-व्यापारी अपनी सामान ली पाकियाँ बका देते हैं और उनकी जाह की पाकिस्तान की सीमा में फँक देते हैं। पाकिस्तान वाले उसे नागर नहीं से फँक देते हैं। यह बटना निश्चय ही जनता की प्रतिक्रिया को व्यक्त करने में सफल हुई है। इसी प्रकार परती परिकथा में प्रसिद्धा और जनता के बीच के विरुद्ध रावेर राजन के काका में आर्थिक भ्रष्टाचार और अधिचार के विरुद्ध तथा 'पाणी के प्राणी' में सहस्रलवार और बरोवा के कारनामों के विरुद्ध आलोचना प्रकट किया गया है। जनता को उन सबके प्रति सजब चित्रित किया गया है और उनके सम्पूर्ण का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष संकेत

वह्ना की मिट्टी की सोधी महक और ताजगी का अनुभव करता है। विना प्रकृति चित्रण और भौगोलिक स्थिति के अंकन के वह उपन्यास में अचल का ज्वलंत चित्र प्रस्तुत ही नहीं कर सकता। वास्तविकता तो यह है कि आचलिक उपन्यास में प्रकृति के पदार्थ ही जीते जागते पात्र होते हैं क्योंकि उनका महत्त्व पात्रों के महत्त्व में कम नहीं होता। जैसे अन्य उपन्यासों के पात्र और उनका कृतित्व एक दूसरे को प्रभावित करता है, वैसे ही नदी और उसकी बाढ़, वज्र भूमि और उसका वज्रपन वहां के जन-जीवन को प्रभावित करते हैं।

कथानक का आचलिक आधार—आचलिक उपन्यास का कथानक किसी जनपद विशिष्ट से सम्बद्ध होता है। उसी जनपद की परिस्थितियाँ—राजनैतिक, सामाजिक, आर्थिक आदि—उपन्यास की घटनाओं को और पात्रों को जन्म देती हैं, उनके विकास के लिये उत्तरदायी होती हैं। 'मैला आचल' में मैरीगंज की विभिन्न टोलियों—मालिक टोली, सिपैहिया टोली, गहलोत टोली आदि के संघर्ष का कारण मैरीगंज की भूमि है, जिसने इन विभिन्न दलों को उत्पन्न किया। वैसे तो सभी उपन्यासों में किसी न किसी प्रदेश का वर्णन होता है जैसे प्रेमचन्द के उपन्यासों में बनारस और उसके समीपवर्ती ग्रामीण प्रदेश का, पर जिस सूक्ष्मता से आचलिक उपन्यासकार का कथानक अचल विशेष से सम्बद्ध रहता है, वैसा अन्य उपन्यासों का नहीं। अन्य उपन्यासों में सार्वदेशिक समस्याओं, विचारों तथा तथ्यों के कारण आचलिक तत्त्व विशेष हो जाता है जबकि आचलिक उपन्यास में अचल विशेष से सम्बन्धित समस्याओं, तथ्यों और विचारों पर दृष्टि केन्द्रित की जाती है। उसका कथानक और पात्र अचल की देन होते हैं, वे सार्वदेशिक या सार्वभौम नहीं होते। इसीलिए उसका कथानक और पात्र अन्य उपन्यासों के कथानक और पात्रों में भिन्न होते हैं।

लोक-संस्कृति का चित्रण—आचलिक उपन्यासों की मूलभूत विशेषताओं में सबसे महत्वपूर्ण तत्त्व लोक-संस्कृति का जीवन्त चित्रण है। लोक-संस्कृति से हमारा तात्पर्य है वहाँ के निवासियों के रीति-रिवाज, रहन-सहन, वेशभूषा, त्योहार-पर्व, परम्परागत मान्यताएँ, धार्मिक रुढ़ियाँ और विश्वास, उनके लोक-गीत और नृत्य, उनके मनोरंजन की विविध प्रणालियाँ, उनकी भाषा, कलाएँ आदि। अचल में होने वाले मेले—तमाशे और उनकी पृष्ठभूमि में पल्लवित विश्वासों का चित्रण आचलिक उपन्यासकार अपने वास्तविक अनुभव के आधार पर करता है। 'मैला आचल' में सुराजी कीर्तन, सुरगा सदाश्रिज की कथा, जाट जट्टिन का खेल, विदापद नाच, सयाल नृत्य, भूतप्रेत में विश्वास, होली पर भड़ोवा आदि के चित्र प्रस्तुत कर लेखक ने मैरीगंज की संस्कृति का ही ज्वलन्त चित्र प्रस्तुत किया है। आचलिक उपन्यासकार प्रदेश विशेष के लोगों की सामाजिक स्थिति और उनके जीवन स्तर के चित्र प्रस्तुत करना भी नहीं भूलता। प्रदेश विशेष के विभिन्न लोगों का रहन-सहन समाज में उनकी प्रतिष्ठा आदि का अंकन कर वह अचल विशेष के सामूहिक जीवन की भाँकी प्रस्तुत करता है।

अचल की राजनीतिक तथा आर्थिक स्थिति—आचलिक उपन्यासकार अपने

की कक्षा समानांतर गति से चलती है। उनमें ग्रामीण प्रयोगों के बिना यथागम्य नहीं कह जा सकत उनके पीछे यह सूक्ष्म निरीक्षण नहीं व्योरे की बारीकिया नहीं भरती की सीधी महक नहीं जो आधुनिक उपन्यास में प्राप्यक है। यह भी कि प्रेमचंद ऐसा करने में असमर्थ थे वस्तुतः उनका उस धीरे ध्यान ही नहीं था। उनकी दृष्टि सामाजिक राजनीतिक आर्थिक समस्याओं पर भी अत्यंत की संस्कृति या प्रकृति पर नहीं। ये समस्याएँ भी किसी एक वर्ग या जाति या प्रदेश से सम्बद्ध न होकर अस्मिता भारतीय थी। यद्यपि योदान में कहीं-कहीं पात्रों के गुण से ग्रामीण बोली कुसवार्ई गई है—आकर सीध में मुड़ बेखो। तुम जैसे मर्द सारे पर पाठे नहीं। पर अधिकांश उपन्यासों में जिस भाषा का प्रयोग किया गया है वह भाषा की भाषा तो है नहीं नगरी में भी उनकी भाषा है जो मुद्रित है। लोकगीत भी कहीं-कहीं ही देखने में आत है जैसे प्रेमचंद में मैं अपने राम का रिझाऊँ या एकदुख ने मोरी यह लई बाँह नहीं रे मैं तो जाग बड़ा या रमझूमि में मूरदास द्वारा गाया गया कबीर का गीत पर य सीत भी कुछ लोकगीत नहीं हैं। लोकगीतों का प्रयोग भी कम है। साफ़ यह है कि प्रेमचंद ने आधुनिक ठरने का प्रयोग या तो रोजकता बनाये रखने के लिए अथवा स्वाभाविकता के लिये किया है उनमें वह विविध रस नहीं है जिसे हमने 'आधुनिक रस' कहा है। उनमें अत्यंत की विविधताओं का बिम्ब दर्शन नहीं स्वामीय रस कम उभरा हुआ है उनके पास वह चरित्र है। अतः 'आधुनिक' से आधुनिक प्रमचंद का यही अर्थ दिया जा सकता है कि उनके उपन्यासों में आधुनिकता के अन्तर्गत है जो प्राये जगत् समस्त धीरे नेत्रों की प्रतिभा का आव-आव पाकर प्रस्तुत हुए।

बुद्धानुत्थान वर्गों के ऐतिहासिक उपन्यासों में भी आधुनिक तत्व—प्रकृति का विशेषण लक्षित टोरियों धीरे जनता का वाक्यमय वर्णन अत्यंत की जीवितक विशेषता बुद्धलक्ष के नर-नारियों की वेगधूपा उनके रीति-रिवाज उनका प्रीति उनके हृदय की कुकुम जैसे त्योहार उनका हास विमोह उनकी आर्थिक स्थिति प्रादि ता है पर प्रथम तो वे ऐतिहासिक हैं दूसरे उनमें सीमा विस्तार बहुत अधिक है। इसीलिए हम यह तो स्वीकार करते हैं कि उनमें आधुनिक तत्व है पर उन्हें विपुल आधुनिक उपन्यास नहीं मान सकते।

हिन्दी के आधुनिक उपन्यास

यद्यपि आधुनिक उपन्यास शब्द हिन्दी में रेणु के बीजा पावन के प्रकाशित होने पर ही प्रयोग में आया पर उससे पूर्व भी आधुनिक उपन्यास व इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता। उनमें बुद्धिहीनता सचनी है पर आधुनिक उपन्यास का मूल तत्त्व अथवा विशेष के अन्तर्गत वा सत्य निश्चय उसमें है। वे आधुनिक नहीं बड़े गये उनमें कदाचित् आधुनिकता पर पापद भी उतार नहीं जा जाता रेणु के उपन्यासों में तथापि उनकी आधुनिकता अर्थात् स्पष्ट है। इन उपन्यासों को हम दो वर्गों में बाँट सकते हैं—नागरिक जीवन में सम्बद्ध तथा ग्रामीण जीवन में सम्बद्ध।

दिया गया है।

आचलिक उपन्यासों के सम्बन्ध में प्रायः यह प्रश्न उठाया जाता है कि क्या आचलिक उपन्यास ग्रामीण अंचल से ही सम्बद्ध होता है या वह नगर के अंचल पर भी लिखा जा सकता है। नगर के अंचल पर लिखे जाने वाले उपन्यासों को आचलिक उपन्यास नाम न देने वालों का तर्क यह है कि नगर के कथानक से सम्बद्ध उपन्यास में प्रायः लेखक या तो सामाजिक समस्याओं में उलझ जाता है या पात्रों के मनोविश्लेषण में। अतः नगर के अंचल का जीवन्त चित्र उसमें उपस्थित नहीं हो पाता। पर यह तर्क अपने आप में लचर है। यदि अब तक लिखे गये उपन्यासों में यह त्रुटि पायी जाती है, तो यह उपन्यास विशेष का दोष है। वस्तुतः नगर के अंचल से सम्बद्ध उपन्यास में भी यदि वे ही विशेषताएँ आ जाएँ, जो ग्रामीण अंचल से संबद्ध आचलिक उपन्यासों में होती हैं, तो उन्हें भी आचलिक कहने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए। श्रमृतलाल का 'सेठ बाकेमल', उदयशंकर भट्ट का 'सागर, लहरें और मनुष्य', 'बूढ़ और समुद्र' आदि ऐसे उपन्यास हैं जिनमें नगर की संस्कृति, राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक स्थिति का चित्रण बड़ी सजीवता के साथ किया गया है। उनमें दोष अवश्य है फिर भी आचलिकता के तत्त्व इतने पुष्ट हैं कि उन्हें आचलिक उपन्यास कहने में सकोच नहीं होता। यदि किसी उपन्यास में चित्रित भूमि की सोझी महक और ताजगी है, जाति विशेष के जीवन और संस्कृति का जीवन्त चित्रण है, परिवेश की सजीवता है, तो वह उपन्यास चाहे उसका आधार ग्रामीण अंचल हो या नागरिक आचलिक उपन्यास कहलाने का अधिकारी है। बस उपन्यासकार को यह सावधानी बरतनी होगी कि वह केवल जीवन के एक पक्ष को ही उभार कर प्रस्तुत न करे अपितु जनजीवन के विभिन्न पक्षों को उजागर करे।

'रेणु' व हिन्दी के उपन्यासों में आचलिक तत्त्व

हिन्दी उपन्यासों में आचलिक तत्त्व कोई नया तत्त्व नहीं है। 'रेणु' से बहुत पहले प्रेमचंद, वृन्दावनलाल वर्मा, नागार्जुन आदि उपन्यासकारों के उपन्यास में वह वर्तमान था। हाँ, उनके उपन्यास आचलिक तत्त्व धारण करते हुए भी विशुद्ध आचलिक उपन्यास नहीं कहे जा सकते क्योंकि उनकी दृष्टि अधिक व्यापक है, चित्रफलक अधिक विस्तारपूर्ण है और उनकी कृतियों में वह रस नहीं जिसे हम 'आचलिक रस' कह सकें। प्रेमचंद के 'प्रेमाश्रम', 'कर्मभूमि', 'रंगभूमि' और 'गोदान' में बनारस और उसके समीपवर्ती ग्रामीण अंचल से सजीव चित्र मिलते हैं, उनके पात्र अपनी घरेलू की पुत्र हैं, उनकी वेश-भूषा ग्रामीण तो है ही, अंचल विशेष की परिचायक भी है। उन्होंने धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक स्थिति के भी चित्र प्रस्तुत किये हैं—'प्रेमाश्रम' में लखनपुर के जन-जीवन, कारिन्दे के हथकण्डों, अधिकारियों के भ्रष्टाचार, महाजन की दुष्प्रवृत्ति के चित्र, किसानों द्वारा बड़ों की नकल, 'गोदान' में महाजन की दुष्टता, समाज की रुढ़ियों, किसानों की आर्थिक हीनता और समाज-भीरता, धनुष-यज्ञ और मिर्गुरीसिंह की नकल, धार्मिक मान्यताओं के वर्णन इसके प्रमाण हैं। पर यह सब होते हुए भी वे आचलिक नहीं कहे जा सकते। उनका चित्रफलक विशाल है—नगमग सभी उपन्यासों में ग्रामीण कथा के साथ-साथ नगर

की कथा समानांतर गति से चलती है। उनमें ग्रामीण प्रवृत्तों के बिना यथार्थ नहीं रहे या सचते उनके पीछे वह सूक्ष्म निरीक्षण नहीं खोजे की आगीबिदा नहीं, परती की सीधी मटक नहीं। आध्यात्मिक उपयोग में आवश्यक है। यह नहीं कि प्रेमचंद ऐसा करने में असमर्थ थे बरतुत उनका उस ओर ध्यान ही नहीं था। उनकी दृष्टि सामाजिक राजनीतिक आर्थिक समस्याओं पर भी आध्यात्म की संस्कृति या प्रवृत्ति पर नहीं। ये समस्याएँ भी किसी एक वर्ग या जाति या प्रदेस से सम्बद्ध न होकर अखिल भारतीय थी। यद्यपि 'गोदान' में नहीं-नहीं पात्रों के मुँह से ग्रामीण बोली बुझाई गई है—बाबर सीस में मुँह बंको। तुम जैसे मर्द सड़ते पर पाठे नहीं। पर आधिकांश उपयोगों में जिस भाषा का योग किया गया है वह गाँवों की भाषा तो है मढ़ी मगरों में भी उगली भाषा है जो सुनिश्चित है। लोकगीत भी नहीं-कहीं ही देखने में आता है जैसे 'प्रमाथम मे में अपने राम को रिझाऊँ या उबलूँ ने मोरी गह लई बाँह नहीं रे मैं तो जात बड़ा या र नमूँ में सूरदास द्वारा भाषा यथा नबीर का गीत पर य यीत भी झुड़ लोकगीत नहीं है। लोकगीतों का प्रयोग भी कम है। कारण यह है कि प्रेमचंद ने आध्यात्मिक तत्त्वों का प्रयोग या तो रोचकता बनाये रखने के लिए अपना स्वाभाविकता के लिये किया है उनमें वह निश्चित रस नहीं है जिसे हमने 'आध्यात्मिक रस' कहा है। उनमें आध्यात्म की विशिष्टताओं का विशद वर्णन नहीं स्थानीय रस कम उसका हुआ है, उनके पात्र वर्ग चरित्र हैं। आत आध्यात्म से आध्यात्मिक प्रभाव की यही अपेक्षा की जा सकती है कि उनके उपयोगों में आध्यात्मिकता के अङ्कुर हैं जो आगे चलकर समय और लेखकों की प्रतिभा का साव-जम पाकर पल्लवित हुए।

बृन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपयोगों में भी आध्यात्मिक तत्त्व—प्रवृत्ति का विशेषतः नदियों तीरों और जंगलों का नाभ्यन्तर वर्णन आध्यात्म की आध्यात्मिक विशेषता बुद्धिबल के नर-नारियों की श्रेष्ठता उनके रीति-रिवाज उनका जीवन उनके हृदय की कुल जैसे त्योहार उनका हास विनोद उनकी आध्यात्मिक स्थिति आदि तो हैं पर प्रथम तो वे ऐतिहासिक हैं दूसरे उनमें सीमा-विस्तार बहुत अधिक है। इसीलिये हम यह तो स्वीकार करते हैं कि उनमें आध्यात्मिक तत्त्व हैं पर उन्ने विपुल आध्यात्मिक उपयोग नहीं मान सकते।

हिन्दी के आध्यात्मिक उपयोग

यद्यपि आध्यात्मिक उपयोग का शब्द हिन्दी में 'रेणु' के पैसा आध्यात्म के प्रकाशन होने पर ही प्रयोग में आया पर उससे पूर्व भी आध्यात्मिक उपयोग के स्वीकार नहीं किया जा सकता। उनमें नुटियाँ ही सकती हैं पर आध्यात्मिक उपयोग का मुख्य तत्त्व आध्यात्म-विशेष के अन्तर्गत का समग्र विश्व उनमें है। वे आध्यात्मिक नहीं कहें गये उनमें कदाचित् आध्यात्मिकता पर आधार भी उनका नहीं या जितना रेणु के उपयोगों में तथापि उनकी आध्यात्मिकता अमूल्य है। इन उपयोगों को हम दो वर्गों में बाँट सकते हैं—नागरिक जीवन में सम्बद्ध तथा ग्रामीण जीवन में सम्बद्ध।

ग्रामीण अचल से सम्बद्ध उपन्यास

हिन्दी में आचलिक उपन्यास लिखने का श्रेय वस्तुतः बिहार के उपन्यासकारों को है। इस क्षेत्र में सर्वप्रथम पदार्पण करने वाले थे नागार्जुन। यद्यपि कुछ आलोचकों उनकी कृतियों को आचलिक मानने में सकोच करते हैं, पर हमारी दृष्टि में उनके 'वलचनमा' तथा 'वरुण के वेटे' में आचलिक तत्व इतने प्रधान हैं कि उन्हें आचलिक उपन्यास कहने में तनिक भी सकोच नहीं होता। यद्यपि उनके अन्य उपन्यास 'रतिनाथ की चाची', 'बाबा बटेसरनाथ' तथा 'नई पोव' में भी कथानक बिहार के दरभंगा या पूर्णिया जिलों से ही सम्बद्ध है, तथापि आचलिकता पर कम आग्रह के कारण हमें वे आचलिक प्रतीत नहीं होते पर, 'वलचनमा' तथा 'वरुण के वेटे' निम्नलिखित आचलिक उपन्यास कहलाने के अधिकारी हैं। चरित्र-चित्रण, कथा की अन्विति, कथानक का आचलिक आवार, वातावरण की सजीवता, जनजीवन तथा संस्कृति का विशद चित्रण भाषा-सभी दृष्टि में उसमें सफल आचलिक उपन्यास के गुण विद्यमान हैं। वलचनमा का चरित्र आचलिक वातावरण की देन है, उसके व्यक्तित्व का निर्माण अचल का योगदान है। दरभंगा जिले में एक ग्रामीण का चरित्र ग्रामीण वातावरण के यथातथ्य चित्रों के साथ उभर कर प्रस्तुत किया गया है जिसमें जमींदार और किसान-मजदूर की दशा, वहाँ की राजनीतिक स्थिति, आर्थिक विपन्नता बड़ी घाती की से अंकित की गयी है। लोकगीतों का प्रयोग भी 'वलचनमा' में मिलता है—

सखि हे मजरल आमक वाग

कुहू कुहू चिकररा कोईलिया

झींगुर गावण फाग

कत हमर परदेश बसइ छथि

बिसरि राग अनुराग

इन गीतों की भाषा ही नहीं पात्रों की भाषा भी जनभाषा है, बिहार के ग्रामीण क्षेत्रों में बोली जाने वाली भाषा है। सारांश यह है कि 'वलचनमा' में भौगोलिक स्थिति के चित्रण के अतिरिक्त (जिसमें वह सफल नहीं हुए हैं) अन्य आचलिक तत्व पूरी सफलता के साथ प्रस्तुत किए गये हैं, अतः उसमें आचलिक रस का स्रोत अविरल वेग से प्रवाहित होता है।

नागार्जुन का दूसरा आचलिक उपन्यास है 'वरुण के वेटे' जिसमें मलाही-गोंडियारी ग्राम के अचल से सम्बद्ध मछुओं की आर्थिक, सामाजिक और राजनीतिक स्थिति का सजीव चित्र प्रस्तुत किया गया है। ये मछुएँ किस प्रकार मछली पकड़ कर शहर में बेचने ले जाते हैं उन्हें बेच अपनी आजीविका कमाते हैं, दिन भर परिश्रम करके भी दोनों जून खाना नहीं खा पाते, आदि का चित्रण कर जहाँ लेखक ने उनकी आर्थिक विपन्नता का संकेत किया है, वहाँ जमींदारों द्वारा मछुओं से रुपये ऐंठने, सरकार द्वारा उनकी उपेक्षा करने की प्रतिक्रिया में उनके जागरण का प्रसंग प्रस्तुत कर लेखक ने राजनीतिक चेतना का भी उल्लेख किया है। उनके मछली पकड़ते समय के गीत—



अर तान तुझी

पीछे हट के तुझी

जान संजान तुझी

× × ×

भारत माना तुझी

बाहु परोखर तुझी

स्त्रियों के गीत लोकमाया ध्वज की औद्योगिक स्थिति के विपन्न धारि ने इसे धीरे धीरे सफल धार्मिक उपन्यास बना दिया है। स्त्री-पुरुषों की नैसर्गिक मनुष्यों के सामाजिक सम्बन्ध उनका वावरण सभी 'बस्त्र के बटे' को धार्मिक उपन्यास बनाते हैं। बस्त्र के बटे के समान ही वेष्टे सत्यार्थी का बह्यपुत्र उपन्यास है जिससे बह्यपुत्र नहीं के उल्टेवर्ती लोग के जनजीवन और बह्य की औद्योगिक स्थिति का सही विमल किया गया है।

जाति-विशेष को लेकर वो धार्मिक उपन्यास सिखे बने हैं और जिनका सम्बन्ध ग्राम या जन प्रवेश से है उनमें रामेश राखन का 'कब तक पुकार' और देवेश सत्यार्थी का 'रथ के पहिये' उल्लेखनीय हैं। प्रथम में करबटों (नटों का एक विशेष) के जीवन का रीति-रिवाज का—उनके दैनिक कार्यक्रम धार्मिकता के साथ नट-कौशल स्वच्छ धर्म-सम्बन्धों सहज पीने मनुष्यों में रहने धारि का वर्णन है। यद्यपि प्रस्तुत उपन्यास में ब्रह्म प्रवेश के एक निश्चित भूमाय की कथा ही प्रमुख है, फिर भी प्रसंगानुसार अन्य बगों—बमारों ठाकुरों जमींदार सिपाही धारि का वर्णन भी अत्यंत स्वाभाविक है। यद्यपि लेखक ने अचानक कथाओं की भरमार नहीं की है बटना-संगठन पर भी सतर्कतापूर्वक ध्यान दिया है। नटों की भाषा की मूल्य भी दिखायी गयी है, पात्र भी अलग की देन है, तथापि ठाकुराणी की कथा बंरा की कहानी जैसे रहस्यमय बना बैठी है। अचूरे किस्ते की रहस्यपूर्ण कहानी तो देवकी मन्दन जन्म के तिमिस्ती उपन्यासों का स्मरण बिताती है अतः उससे धार्मिकता को आवाज पहुंचा है। देवेश सत्यार्थी के 'रथ के पहिये' में मध्य प्रवेश के करविया बनपद और बह्य की धीरे धारि का जीवन चित्रित किया गया है। उनके सामाजिक रीति-रिवाज और परम्पराधी धार्मिक जीवन के पिछे के साथ ही साथ लेखक ने सामंती प्रथा नरमा-मृत्यु धारि के विवरण देकर उनके सांस्कृतिक जीवन की झंझ की प्रस्तुत की है। साधुओं के जीवन उनकी आस्था-निराशा आकर्षण विकर्षण दुर्बलता—शक्ति धारि की चित्रित करने वाला उद्यमकर मेट्ट का धर्म-प्रवेश भी उन धार्मिक उपन्यासों में परिणित किया जायेगा जिनका विषय बर्ष विशेष का जीवन-चित्रण है। लेखक ने स्त्री सम्बन्धी साधुओं की दुर्बलता का चित्र प्रस्तुत कर यदि इस बर्ष के कुत्सित जीवन-पथ की ओर पाठकों का ध्यान आकृष्ट किया है तो स्वातंत्र्य-संग्राम में उनके सक्रिय भाग का विवरण कर उनकी सफलता तथा राष्ट्रीयता का संकेत भी दिया है। नून मित्राकर इसे अदृष्ट की वा सफल धार्मिक उपन्यास कहा जा सकता है।

आचलिक उपन्यासों के जन्मदाता हैं फणीश्वर नाथ रेणु, जिन्होंने बिहार के जनजीवन से सम्बन्धित दो उपन्यास 'मैला आचल' और 'परती परिकथा' लिखकर आचलिक उपन्यासों के क्षेत्र में क्रांति उपस्थित कर दी। प्रथम उपन्यास में लेखक ने १९४२ ई० से गाँधी जी के निधन तक की मेरीगज के जन-जीवन की परिस्थितियों का जीवन्त चित्र प्रस्तुत किया है। इस गाँव के विभिन्न वर्गों का—जिन्हें उसने टोली कहा है—जीवन और उनका सघर्ष बड़ी सूक्ष्मता से अंकित किया गया है। इसमें अनुस्यूत विभिन्न कथाओं द्वारा लेखक ने इस जनपद के वातावरण का, वहाँ के धार्मिक, राजनीतिक, सामाजिक जीवन का विस्तृत वर्णन किया है। मेरीगज की लोक-संस्कृति का सजीव चित्रण तो इस उपन्यास की अप्रतिम देन है। विदापद नाच, जाट-जट्टिन का खेल सथाल नृत्य, गाँव वालों की वेशभूषा, रहन-सहन, उनके धार्मिक विश्वास—ज्योतिषी जी की बातों पर पूर्ण आस्था, भूत-प्रेत में विश्वास आदि ने मेरीगज को पूरी यथार्थता से प्रस्तुत किया है। जहाँ एक ओर लेखक ने बड़ी जाति वालों के नीच जाति की स्त्रियों से अवैध सम्बन्धों की चर्चा कर उनका नैतिक पतन दिखाया है, वहाँ दूसरी ओर राजनैतिक पतन और आर्थिक हीनता के चित्र भी अंकित किये हैं। लोक भाषा, लोक गीत और लोक्तियों के प्रयोग से स्थानीय रंग और भी भास्वर हो उठे हैं। कहीं सुराजी कीर्तन होता है—

कथि जे चढ़िये आयेल

भारत माता

कथि जे चढ़ल सुराज

चलु सखी देखन को

कथि जे चढ़िये आयेल

वीर जमाहिर

कथि पर गधी महाराज।

तो कही सुरगा सदाग्रिज की कथा सुनायी जाती है—

नहीं तोरा आहें प्यारी तेग तरवरिया से

कौनहि चीजवा से मारलू बड़ोहिया के

घरती लोटा वेला बेपीर जो ई ई ई।

कही होली का मडोवा होता है—

अरे हो बुडभक बभना अरे हे बुडभक बभना,

चुम्मा लेवे मे जात नहीं रे जाये।

तो कही खेतों के गीत सुनाई देते हैं—

भाम जे फटहल, तत जे बडहल

नेबुआ अधिक सूरवे।

मास असाढ़ हो रामा।

स्थानीय लोक-भाषा का प्रयोग लेखक ने दो प्रकार से किया है वातावरण के यथातथ्य चित्रण में और पात्रों के संवाद में। इससे स्वाभाविकता तो आ गयी है, पर शब्दों का

अर्थ फुटनोट में देने पर भी गुरुहृता और बोधिमता पूरी तरह जा नहीं पायी है। प्रकृति चित्रण और भौगोलिक स्थिति के निर्देश ने उसकी आंचलिकता को और भी महारा कर दिया है। आंचलिक उपन्यास का एक तत्व हमने यह माना था कि वह बत आभरण सन्देश दे। इस दृष्टि से भी मैसा आंचल' सफल उपन्यास कहा जायेगा। तस्कर-व्यापार बमीबार-तहसीलदार के अत्याचार अनीतिक सम्बन्ध राजनीतिक नेताओं की आंचली बर्ग-संघर्ष आदि के चित्रों द्वारा लेखक ने अप्रत्यक्ष रूप से हम सब दुपारों से बचने का संदेश दिया है।

इतनी धक्काझूँ होते हुए भी मैसा आंचल पूज्य निर्दोष नहीं कहा जा सकता। प्रथम तो पात्रों में जिसेपत' तहसीलदार बिस्वनाथ प्रसाद तथा डॉ प्रधान में जो सादृश्य उत्पन्न की गई है वह अस्वाभाविक है। बिस्वनाथ प्रसाद जो बीबन मर किसानों पर अत्याचार करते रहे संत में ७ बीघा जमीन को बनता में बंट देते हैं; यह हृदय-परिवर्तन स्वाभाविक नहीं लगता। डॉ प्रधान का चरित्र भी आश्चर्यचकित से अधिक आश्चर्यवादी हो जाने के कारण अविश्वसनीय हो गया है। ग्रामीण उत्सवों का वर्णन भी अपनी अनुपातहीनता के कारण बोधिम हो उठा है। जाने-बजाने के विस्तृत विवरण बकाने वाले हो गये हैं जो कला की दृष्टि से दोष ही कहे जायेंगे। पात्र के चित्रकल्पना से परिचित होना एक बात है पर उसी को सब कुछ बना देना और उसके कारण अप्रत्याशिता को आघात पहुंचाना उचित नहीं।

रेणु का 'घाटी परिकथा' उनका दूसरा आंचलिक उपन्यास है जिसमें पूर्विका जिसे के पछनपुर' गाँव और उसके आसपास के क्षेत्र का सजीव चित्र प्रस्तुत किया गया है। इसमें बमीबारी प्रजा के अन्त गये बन्दोबस्त भूमिदान संबंधी नेताओं का सम्बन्ध उनकी बेईमानी स्वार्थ परचमता बूझ बसासी राजनीतिक पाठियों का संघर्ष समाचार पत्रों की शक्ति और उनकी अनीतिकता के ऐसे चित्र प्रस्तुत किये गये हैं कि अन्त का राजनीतिक जीवन साकार हो उठा है। राजनीतिक बातावरण की तरह ही ग्रामीण प्रेम—व्यापारों के प्रसंगों द्वारा वहाँ का सामाजिक जीवन सूत्रित किया गया है। जहाँ तक लोक संस्कृति के चित्रण की बात है वह इस उपन्यास में मैसा आंचल' से भी अधिक महत्त्वपूर्ण बना ही गई है। लोक कथाएँ—कोठो मैसा की कथा लोक-गीत कथा जैसे गुल्बारी मैसा की कथा लोक गीत जैसे—

हो रै पन कजबा

सावन-भावन केर समझल नदिया

जासि डोल मैसा केर बैङ्गा रै पन कजबा ।

लोक प्रपाएँ—घामा चनेवा का खेल तथा लोचमाया अर्थजी के अपभ्रंश चम्पू का प्रयोग जनपद की संस्कृति को साकार कर देते हैं परन्तु वहीं-वहीं यह सब समने लगता है। उदाहरण के लिए जब मैसा बिडियावाँ की निरर्थक धनियों को भी पदों का लो उतार देने का प्रयास करता है—'गुर गुर उ उ गुर गुर' तो पाठक उम्हने लगता है वहीं-कहीं भ्रम भ्रमाने भी लगता है।

आचलिक उपन्यासों के जन्मदाता हैं फणीश्वर नाथ रेणु, जिन्होंने बिहार के जनजीवन से सम्बन्धित दो उपन्यास 'मैला आचल' और 'परती परिकथा' लिखकर आचलिक उपन्यासों के क्षेत्र में क्रांति उपस्थित कर दी। प्रथम उपन्यास में लेखक ने १९४२ ई० से गाँधी जी के निधन तक की मेरीगज के जन-जीवन की परिस्थितियों का जीवन्त चित्र प्रस्तुत किया है। इस गाँव के विभिन्न वर्गों का—जिन्हे उसने टोली कहा है—जीवन और उनका सघर्ष बड़ी सूक्ष्मता से अंकित किया गया है। इसमें अनुस्यूत विभिन्न कथाओं द्वारा लेखक ने इस जनपद के वातावरण का, वहाँ के धार्मिक, राजनीतिक, सामाजिक जीवन का विस्तृत वर्णन किया है। मेरीगज की लोक-संस्कृति का सजीव चित्रण तो इस उपन्यास की अप्रतिम देन है। विदापद नाच, जाट-जट्टिन का खेल सयाल नृत्य, गाँव वालों की वेशभूषा, रहन-सहन, उनके धार्मिक विश्वास—ज्योतिषी जी की बातों पर पूर्ण आस्था, भूत-प्रेत में विश्वास आदि ने मेरीगज को पूरी यथार्थता से प्रस्तुत किया है। जहाँ एक ओर लेखक ने बड़ी जाति वालों के नीच जाति की स्त्रियों से अवैध सम्बन्धों की चर्चा कर उनका नैतिक पतन दिखाया है, वहाँ दूसरी ओर राजनैतिक पतन और आर्थिक हीनता के चित्र भी अंकित किये हैं। लोक भाषा, लोक गीत और लोक्तियों के प्रयोग से स्थानीय रंग और भी भास्वर हो उठे हैं। कहीं सुराजी कीर्तन होता है—

कथि जे चढ़िये आयेल

भारत माता

कथि जे चढ़ल सुराज

चलु सखी देखन को

कथि जे चढ़िये आयेल

बीर जमाहिर

कथि पर गधी महराज।

तो कहीं सुरगा सदाब्रिज की कथा सुनायी जाती है—

नहीं तोरा आहे प्यारी तेग तरबरिया से

कौनहि चीजवा से मारलू बढोहिया के

घरती लोटल बेला बेपीर जो ई ई ई।

कहीं होली का भडोवा होता है—

अरे हो बुडभक बभना अरे हे बुडभक बभना,

चुम्मा लेवे मे जात नहीं रे जाये।

तो कहीं खेतों के गीत सुनाई देते हैं—

ग्राम जे फटहल, तत जे बडहल

नेवुआ अधिक सूरखे।

मास असाढ़ हो रामा।

स्थानीय लोक-भाषा का प्रयोग लेखक ने दो प्रकार से किया है वातावरण के यथातथ्य चित्रण में और पात्रों के संवाद में—इससे स्वाभाविकता तो आ गयी है, पर शब्दों का

को बाणी दी गई है। काशी की मस्ती उसका पीछा उसके सामाजिक मूल्य धार्मिक विश्वास उसकी बुद्धिमत्ताएँ धार्मिक गुण धान-धान व्यवसाय रूप बिन्यास व्यापार विचार यदि इस उपन्यास में साकार हो उठे हैं। इनकी भाषा में तनिक भी मिश्रण नहीं है वह सीधी मुहाबरेदार, सरस सुनितयों धीर सहृदयोंदार सम्भावनी से भरी तथा भावानुसृत है।

सांख्यिक उपन्यास और भाषा

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि स्वामीय भाषा का प्रयोग सांख्यिक उपन्यासों की विशेषता है। वातावरण के यथार्थ चित्रण तथा स्वामीय रंग साने के लिए उसका प्रयोग शुभ है। उससे उपन्यास की प्रभावशालिता बढ़ती है उसमें हिन्दी के शुद्ध संसार को हिन्दी की अभिव्यञ्जन—शक्ति बढ़ाने की अपार संभावनाएँ हैं पर साथ ही उसका सांख्यिक कई समस्याएँ उपस्थित करता है। वस्तुतः लोक-भाषा का प्रयोग तीन उद्देश्यों से किया जाता है—(क) स्वामीय रस उत्पन्न करने के लिए (ख) यथार्थवाद का कलात्मक पुट देने के लिए तथा (ग) हास्य-विनोद और व्यंग्य की सृष्टि के लिए। यदि लोकभाषा का प्रयोग इन तीनों उद्देश्यों की पूर्ति करता है तो वह स्वाधीन है पर यदि वह कुछ-कुछ उत्पन्न करता है पाठक के मन में ऊँच उत्पन्न करता है तो निश्चय ही त्याग्य है। उपन्यास की रोचकता और बोधव्यवस्था की अपेक्षा कभी भी सराहनीय नहीं हो सकती। अतः सांख्यिक उपन्यासकार को सतर्क रहना चाहिए कि उपन्यास स्वामीय बोलियों का व्यवस्थाहीन और अराजकतापूर्ण समष्टि बनकर न रह जाय। यदि उपन्यास के सभी पात्र स्वामीय भाषा बोलने लगे तो लगभग वही समस्या उठ लगी होगी जो प्रेमचंद के मुसलमान पात्रों की भाषा के सम्बन्ध में उठ लगी हुई थी जो ठीक उड़ बोलते थे।

हिन्दी भारत की राष्ट्रभाषा है। उसके उपन्यासों का दूसरी भाषाओं में और दूसरी भाषाओं के उपन्यासों का हिन्दी में अनुबाध होना ही और हो भी रहा है। सांख्यिक उपन्यासों की भाषा बेककर अनुबाध की समस्या और भी विकट हो जाती है। कितने में फुटनोट या टिप्पणियाँ दी जाय सांख्यिक भाषा को दूसरी भाषा में उतार पाता कठिन हो जाता है। अतः सांख्यिक उपन्यास की सतर्कतापूर्वक और अनुपात दृष्टि में रखकर ही स्वामीय भाषा का प्रयोग करना चाहिए। स्वामीय भाषा के शब्दों का प्रयोग तो सांख्यिक उपन्यास के लिए आवश्यक है (उनका पूर्ण बहिष्कार तो उसकी सांख्यिकता पर ही आघात करेगा) अतः हमारा अभिप्राय केवल इतना है कि उसका विवेकपूर्वक प्रयोग हो।

सांख्यिक उपन्यासों की शक्ति और सीमाएँ

उपन्यास में सांख्यिकता मानवीय संवेदन को उभारती है। जन-जीवन की जिस व्यापकता के साथ सांख्यिक उपन्यास चित्रित करता है अतनी व्यापकता अन्य उपन्यासों में नहीं देखी जाती। वह हमें अन्तर्गत विषय की संरूपित धार्मिक विश्वास प्रकाशों रहन-सहन रीति रिवाज नीतिनैतिक सीमाओं में परिचित करता है। वर्तमान

ग्रामीण अचलो में सम्बद्ध अन्य उल्लेखनीय उपन्यास है—रामदरशा मिश्र का 'पानी के प्राचीर' और दलेश मटियानी का 'होल्दार'। पहले में गोरखपुर जिले के राप्ती और गोरी नदियों में घिरे भूभाग के कल्पित गाव पंडेपुरवा की कथा है—वहा की अशिक्षा, आर्थिक हीनता, बाढ़ के कारण दुर्दशा, अन्धविश्वास, त्योहार मेलो, भूत-प्रेत पर आस्था, पारम्परिक भगडो आदि का वर्णन है, तो दूसरे में कुमायूँ के पर्वतीय अचल की भाकी प्रस्तुत की गई है वहा की संस्कृति का सजीव चित्रण किया गया है। दोनों उपन्यासों में आंचलिक उपन्यास के अन्य तत्त्व—स्थानीय भाषा, लोकगीत, भोगोलिक स्थिति का चित्रण आदि भी उपलब्ध होते हैं।

नागरिक अचल में सम्बद्ध आंचलिक उपन्यासों में उल्लेखनीय उपन्यास हैं—रागेय राघव का 'काका', उदयशंकर भट्ट का 'सागर, लहरें और मनुष्य', और शिव-प्रसाद मिश्र 'रुद्र' का 'बहती गंगा'। 'काका' मथुरा के जन-जीवन का सामाजिक चित्र है। उसके पात्रों का चरित्र-विकास अचल के कारण ही होता है। वातावरण तथा प्रकृति के चित्र, (यमुना तट आदि के) स्थानीय भाषा का प्रयोग—'आज लाला कहीं चोट खाकर आये हो, तभी यहाँ इतनी उसके दिखा रहे हो' अथवा "अरे तेरे मुँह पे आग बराऊँ" आदि भी उसे आंचलिक बनाने में सहायक होते हैं। अतः नागरीय अचल से सम्बद्ध प्रथम उपन्यास होने के कारण उसका अपना महत्त्व है।

'सागर लहरें और मनुष्य' में लेखक ने बम्बई के उपनगर वारसोवा के मछुवों और 'माहीम' के कोलियों का जीवन चित्रित किया है। इन दोनों जातियों का रहन-सहन, स्वभाव, रीति-रिवाज, त्योहार जैसे नारियल-पूर्णिमा यौन-सम्बन्ध, आर्थिक स्थिति—गरीबी, सिनेमा का प्रभाव आदि इस सजीवता के साथ चित्रित किये गये हैं कि ऐसा लगता है कि हम उपन्यास न पढ़कर बम्बई के समुद्र तट पर खड़े मछुओं को देख रहे हैं। उनके गीत और नृत्य उनके सांस्कृतिक जीवन की भाकी प्रस्तुत करते हैं, तो शराब, गाँजा आदि मादक द्रव्यों का प्रयोग, उनके सेवन के बाद लड़ाई-झगड़े, मार-पीट गाली-गलौज उनकी हीन दशा का संकेत करते हैं। इस तरह उपन्यास में मछुओं का जीवन चित्र पूरी तरह उतर आया है। इसकी कहानी भी सुगठित है और पाठक ऊबता नहीं। केवल उपन्यास के उत्तरार्ध को पढ़ते हुए हम ऐसा अनुभव करते हैं जैसे फिल्मों में जीवन पर उपन्यास पढ़ रहे हो—इससे आंचलिक तत्त्व निश्चेष हो गया है। इसमें प्रकृति का काव्यमय चित्रण भी उतना नहीं है जितना रेणु के उपन्यासों में। भाषा के प्रयोग में लेखक ने सतुलित दृष्टि से काम लिया है। स्थानीय भाषा का प्रयोग करते हुए भी वह दुरूह नहीं हो पाई है। वस्तुतः 'सागर लहरें और मनुष्य' में कुछ तत्त्व तो आंचलिक हैं, पर कथानक का फैलाव, बम्बई के फिल्मों के जगत का चित्रण, काव्यात्मक प्रकृति-चित्रण का अभाव आदि उसकी आंचलिकता को आघात पहुँचाते हैं।

रुद्र का 'बहती गंगा' ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर लिखा गया आंचलिक उपन्यास है जिसमें काशी की लगभग २०० वर्ष की (१७५०-१९५० ई०) सामाजिक सांस्कृतिक एवं राजनीतिक चेतना का चित्र प्रस्तुत किया गया है। इसमें काशी के समग्र समाज—राजा-रक, व्यापारी, मजदूर, पण्डे-पुरोहित आदि—की विकासोन्मुख चेतना

सांक्षलिक उपन्यास पहले उपन्यास है, बाद में कुछ धीरे। उसका प्रधान उद्देश्य कथा कहना है। यह ठीक है कि वह जन-जीवन का समग्र चित्र प्रस्तुत करता है पर इसका यह धर्म नहीं कि वह किसी प्रदेश का समाज साक्ष्य प्रस्तुत करे। वह सामोपाम चित्र प्रस्तुत करते हुए भी प्रदेश विशेष की Photographic Copy नहीं होता। लोक संस्कृति की भाँकी प्रस्तुत करने के लिए लोक-गीत, लोक नृत्य और लोक-भाषा का उपयोग तो होना चाहिए, पर माने-बाने के विस्तृत विवरण जो पाठक को बका है कला की दृष्टि से लोप हैं। गाँव के घिनकघिन से परिचय कराना एक बात है पर जब वह स्वयं 'बाबू बन जाय तो निरक्षर ही धर्मात्मीय है उसे बोल्डूमैट्री मान नहीं बनना है। इसी प्रकार प्रकृति विषय पार्श्वों का प्रचलन की धरती से समाज घोरित करता है किन्तु जब यह सम्बा हो जाता है या सत्त्विक विचारमय हो उठता है तो पाठक ऊबने लगता है। किसी किसी सांक्षलिक उपन्यास में चिह्नों की ध्वनि को कई-कई पंक्तियों में बाँधने का प्रयास किया गया है। नवी सरोवर, मैदान भूलभरे रास्तों का दृशना विस्तृत वर्णन है कि वह बोझिल हो उठा है संस्कृति के समग्र चित्रण के कारण ही उपकथाओं की संख्या बढ़ गयी है उसमें प्रभावस्थक विस्तार भी गया है जो मूल कथा के प्रवाह में अवरोध उपस्थित करता है तथा प्रभावस्थिति में बाधक हो गया है। सांक्षलिक उपन्यासों की भाषा के सम्बन्ध में हम ऊपर बता ही चुके हैं कि स्थानीय भाषा के अनुपातविहीन प्रयोग से क्या कठिनाई पैदा होती है।

सांक्षलिक उपन्यासकारों को दो खतरों से सावधान रहने की भी आवश्यकता है। प्रथम तो सांक्षलिकता पर सत्त्विक बल देने की आवश्यकता को ध्यान में न रखने के कारण प्राप्तीयता की प्रकृति बढ़ सकती है और दूसरे समसामयिक वास्तविकताओं के उदरक निष्पन्न में लेखक समुत्पन्न न हो सके अपने राजनीतिक सैद्धान्तिक भावों के कारण किसी बात का प्रचारक न बन जाय। वह बीच नापाकुन के उपमाओं में निमग्न है। लेखकों को उससे सावधान रहना है। सांक्षलिक उपन्यासकार सभी सफल हो सक्ता है जब स्थानीय के साथ सार्वभौम का भी समन्वय करे जैसे हार्डी ने अपने वैसेवस नाविकों में किया है।

सांक्षलिक उपन्यास के सम्बन्ध में कठिण सवालचको न कुछ प्रश्न उठाये हैं जैसे क्या सांक्षलिक उपन्यास का अध्ययन समय से होना चाहिए यथवा सामाजिक कथा-साहित्य के साथ ही उसका अध्ययन वाञ्छनीय है? इस सम्बन्ध में हमारा मत है कि जिस प्रकार सामाजिक कथा-साहित्य में लेखक एक विशिष्ट दृष्टिकोण से समाज को उपस्थित करता है उसी प्रकार सांक्षलिक उपन्यासकार भी सांक्षलिक रूप में एक विशिष्ट जीवन-दृष्टि प्रदाना है। उसके प्रणयन की प्रेरणा भी विस्तृत नहीं होगी। यही सामाजिक उपन्यास के प्रणयन में होती है। उसकी मूलन-प्रक्रिया सामाजिक उपन्यास की मूलन प्रक्रिया से भिन्न होगी है। अतः सांक्षलिक उपन्यास का अध्ययन सामाजिक उपन्यासों के साथ न होकर अलग में होना चाहिए।

दूसरा प्रश्न जो हम सम्बन्ध में उठाया गया है वह यह है कि क्या नगर का जीवन सांक्षलिक उपन्यास का विषय हो सक्ता है? हमारी दृष्टि में यदि नगर के

राजनीतिक तथा आर्थिक समस्याओं का चित्रण करता है। राजनीतिक क्षेत्र की उथल-पुथल, चेतना, नेताओं की स्वार्थ-परायणता, आर्थिक शोषण और जनता के संगठन का चित्र प्रस्तुत कर जनता को जागरूक बनाता है, उसमें लोकतन्त्रात्मकता की भावना उत्पन्न करता है, अनीति के विरुद्ध विद्रोह की प्रेरणा देता है। आचल के सामाजिक संगठन और स्वरूप की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट करता है। भारत की भिन्न आचलिक सस्कृतियों के भेद में अभेद दिखाकर सांस्कृतिक एकीकरण और वास्तविक एकता (Emotional integration) का स्तुत्य प्रयास करता है। कतिपय आलोचकों का मत है कि आचलिक उपन्यास कुछ विशेष रुचि के पाठकों को ही प्रसन्न कर सकते हैं, पर यह ठीक नहीं। अब तक जो देश-विदेश में आचलिक उपन्यास लिखे गये हैं, उन्हें देखकर यह नहीं कहा जा सकता। हार्डी के वैसेक्स नाविलार्क टूवेन का 'लाइफ आन मिसिसिपी', फणीश्वरनाथ रेणु का 'मैला आचल' इसके उदाहरण हैं। अतः आचलिक उपन्यास ने न केवल साहित्यकार के लिए नए क्षितिज खोले हैं, अपितु उसकी शक्ति भी असीम है।

इन शक्तियों के बावजूद आचलिक उपन्यास की कुछ सीमाएँ हैं जिनमें से कुछ सन्तुष्टि के लिए तो उसके रूप-विधान और शिल्प से है और कुछ का हिन्दी उपन्यासकारों का। आचलिक उपन्यासकार की दृष्टि आचल-विशेष पर रहने के कारण वह ऐसे सामान्य जीवन की सृष्टि नहीं कर पाता है जो साधारण का प्रतिनिधि होते हुये भी असाधारण हो, देश-काल को उपज होकर भी देश-काल की सीमाओं से बंधा न हो, मानव दुर्बल-ताएँ होते हुये भी उनसे ऊपर उठा हुआ हो। उसकी दृष्टि समाज के समय चित्रण पर रहती है, अतः वह ऐसे चरित्र का निर्माण भी नहीं कर पाता जो मनोवैज्ञानिक आधार पर प्रामाणिक तथा गहराई के साथ चित्रित हो तथा जो पाठक की चेतना पर गहरा जाय।

सीमित परिवेश के कारण ही आचलिक उपन्यासों में प्रायः गम्भीर तात्त्विक विवेचन का अभाव होता है, पर यह आवश्यक नहीं। यदि उपन्यासकार चाहे तो सीमित पटल पर भी वह सात्रे तथा मामू की तरह तात्त्विक विवेचन प्रस्तुत कर अपनी कृति को महान् बना सकता है।

हिन्दी के आचलिक उपन्यासकारों में दृष्टि की स्वस्थता का अभाव पाया जाता है। उनकी वृत्ति जितनी अनैतिक, स्वच्छन्द यौन-सम्बन्धी के चित्रण में रमी हैं, उतनी अन्यत्र नहीं, इससे अश्लीलता आ गई है। वस्तुतः यह दोष हिन्दी के आचलिक उपन्यास में ही नहीं, सभी प्रकार के उपन्यासों में पाया जाता है और इसका कारण है—यथार्थवाद के प्रति मिथ्याधारणा, फायड आदि का प्रभाव तथा लेखक की निजी कुंठाएँ हैं इनका उपचार होना आवश्यक है। इसके विपरीत कुछ लेखकों ने अतिशय भावुकता और आदर्शवादिता के कारण अपनी कृतियों को दूषित बना दिया है। जितनी अवाञ्छनीय नग्न अश्लीलता है उतनी ही भावुकता तथा आदर्शवादिता। उससे भी यथार्थ धुँधला पड़ जाता है। कुछ उपन्यासों में जैसे 'कब तक पुकारूँ' में रहस्यात्मकता चमत्कारपूर्ण प्रसंग, तिलिम्मी गूढ़ता ने भी यथार्थ ही नहीं आचलिकता को विनष्ट कर दिया है। यह प्रवृत्ति तो — है।

हिन्दी कहानी स्वरूप एवं विकास

१ कहानी की परिभाषा तथा अक्षर

कहानी के लक्षण

२ कहानी और उपन्यास में अन्तर

४ कहानी के सौंदर्य

५ कहानी का अर्थ एवं विकास—(अ) हिंदी पूर्व कहानी परम्परा, (आ) हिंदी में कहानी का विकास—(क) भरतेश्वर शुभ (ख) द्विवेदी शुभ (ग) प्रेमचन्द शुभ (घ) आलोकिक शुभ ।

६ उपन्यास

कहानी की परिभाषा तथा अक्षर

जो 'कहानी' का सामान्य अर्थ 'कहना' होता है किन्तु आज हिन्दी-साहित्य में यह शब्द विधा विधेय के लिए रूढ़ हो गया है। अतः यहाँ पर कहानी का विवेचन उसे साहित्य की एक विधा के रूप में ही मानकर किया जायेगा।

साहित्य की किसी भी विधा के स्वरूप को निश्चित शब्दों में बाध पाना बड़ा ही कठिन कार्य है; किन्तु फिर भी विभिन्न आलोचक साहित्य की विभिन्न विधाओं की परिभाषाएँ देते ही रहे हैं। कहानी की भी परिभाषा अनेक प्रकार से की गई है। पारम्परिक साहित्य-जगत् में एकदम ऐसन जो ने कहानी को रसोद्भूत करन वाला एक ऐसा आस्थान माना है जो एक ही बैठक में पढ़ा जा सके। एक ही बैठक में ही जो से ही मिलती-जुलती बात कही है। उनका कहना है—“कहानी तो बस बही है जो लगभग बीस मिनट में साहस और कल्पना के साथ पढ़ी जाय। स्पष्ट है कि उपर्युक्त दोनों परिभाषाएँ प्रमुख रूप से कहानी के आकार पर ही प्रकाश डालती हैं। हृदयन ने कहानी को उपन्यास का घाने वाला रूप कहकर उपन्यास और कहानी के बीच विषय और शैलीगत अन्तर स्पष्ट स्थापित किया है। बाबू नुमाबख्त ने हृदयन के इस कथन का बड़े ही व्यापारमक ढँग से विरोध करते हुए लिखा है—“देखा कहना वैसा ही प्रसन्न होगा जैसा चौपाया हान की समानता ने आकार पर मेंडक को एक छोटा बिल और बिल को एक बड़ा मेंडक कहना। वास्तव में उपन्यास तथा कहानी के बीच आकार प्रकार के भेद के साथ ही साथ वस्तु, शैली और शैली में भी पर्याप्त अन्तर है। कहानी के विवेचन में बाबू इशामनुस्वराम ने लिखा है—“आध्यात्मिक एक निश्चित समय या प्रभाव को उत्पन्न लिखा गया नाटकीय आस्थान है।” इन परिभाषा का स्वीकार कर लेने पर एकांकी तथा कहानी के बीच व्यावर्तक-रेखा नहीं

किसी विशिष्ट अंचल (Suburb) का, उसमें रहने वाले किसी विशिष्ट वर्ग का जीवन अपने मे वे सब विशिष्टताएँ रखता है, जो उसे नगर के अन्य वर्गों से विशिष्ट बना दे, तब तो वह निश्चय ही आंचलिक उपन्यास का विषय बन सकता है, जैसे 'सागर, लहरें और मनुष्य' में बारसोवा के मछुओं का जीवन। पर यदि ऐसा नहीं है, तो केवल एक मुहल्ला या अंचल का जीवन चित्रित कर देने मात्र से वह आंचलिक नहीं हो सकता। फिर उस वर्ग विशेष के जीवन को शेष नगर के जीवन से मिला देने पर भी आंचलिक तत्त्व को आघात पहुँचेगा जैसा कि 'सागर, लहरें और मनुष्य' में रत्ना के जीवन की परिणति सिनेमा-जगत की तारिका के रूप में करने से उसकी आंचलिकता को आघात पहुँचा है।

तीसरा प्रश्न है क्या आंचलिक उपन्यास व्यक्तिवादी मनोवैज्ञानिक उपन्यास की प्रतिक्रिया का फल है? हमारी दृष्टि में ऐसा नहीं है। आंचलिक उपन्यास के तत्त्व बहुत पहले, जैसे प्रेमचन्द और वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यासों में आने लगे थे, व्यक्तिवादी उपन्यासों के कारण वे दब अवश्य गये थे। अत आंचलिक उपन्यास प्रतिक्रिया का फल नहीं है। हिन्दी लेखक कुछ तो नए विषयों के अभाव के कारण, कुछ अपने-अपने अंचल विशेष के सौन्दर्य और संस्कृति पर मुग्ध होने तथा उसका प्रस्तुत करने की अभिलाषा के कारण आंचलिक उपन्यास लिखने की ओर प्रवृत्त हुए।

उपसंहार

आंचलिक उपन्यासों की शक्ति महान् है, वे अंचल विशेष के जनसमाज की विषमताओं का चित्रण कर उसकी मुक्ति का सूदेश दे सकते हैं, जागरण की भावना फैला सकते हैं, सांस्कृतिक एकीकरण का अभियान आरम्भ कर सकते हैं। भारत एक विशाल देश है जिसके हर अंचल के कोठ में एक विशिष्ट संस्कृति पनपती है। इन सब अछूते विषयों को अपनाकर साहित्यकार विशाल साहित्य का सर्जन कर सकते हैं। अत उनका भविष्य उज्ज्वल है। अब तक हिन्दी आंचलिक उपन्यासों की उपलब्धि भी सतोषजनक है, उसे देखकर हम कह सकते हैं कि हिन्दी का आंचलिक उपन्यास भारत की अन्य भाषाओं के उपन्यास के कबे से कबा मिलाकर चल रहा है। बंगला के माणिक बन्दोपाध्याय या ताराशंकर, मराठी के पेंडसे और माडकगूल कर, कन्नड और मलयालम के उपन्यासों से वह किसी भी प्रकार पीछे नहीं है।

(३) उसमें मनोरंजनात्मक प्रतिपादन वीसी के साथ कल्पना का मनोचित योग रहता है ।

(४) उसका अन्त प्रभावपूर्ण आकार संक्षिप्त और संवाद नाटकीय प्रभाव वाले होते हैं । तथा

(५) उसमें नैतिकता और मर्यादा का प्रदर्शन भिन्न भिन्न रूप और परिभाषा में होती है ।

मानव-मनोवृत्तियों की अनन्तता के कारण यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि सभी कहानीकार कुछ विशेष प्रकार की ही कहानियाँ लिखेंगे वे किसी भी प्रकार की कहानियाँ लिख सकते हैं । ऐसी स्थिति में कहानी के अनेक ही अक्षय बरों में बिये जायें प्रत्येक प्रकार की कहानी पर फिर नहीं हो सकते किन्तु इतना होने पर भी डॉ. शर्मा के उपर्युक्त निष्कर्षों को मान्यता दी जा सकती है । डॉ. सत्येन्द्र के भी निष्कर्ष अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं ।

कहानी का तत्त्व

अधिकांश विद्वानों ने कहानी के भी वे ही छ तत्त्व माने हैं जो उपन्यास के । किन्तु जिस प्रकार कुछ विद्वानों ने उपन्यास के तत्त्वों की संख्या में बढ़ा-बढ़ी की है उसी प्रकार कहानी के तत्त्वों में भी । सामान्यतः उपन्यास तथा कहानी के जो छ तत्त्व स्वीकार किये गये हैं वे हैं—(१) कथावस्तु, (२) पात्र (३) संवाद (४) वातावरण (५) भाषा-शैली और (६) उद्देश्य । कुछ विद्वानों ने 'नाम' नामक सातवें तत्त्व को भी स्वीकार किया है । वस्तुतः इस तत्त्व को प्रसंग माना जाना चाहिए । यह तो एक ऐसा तत्त्व है जो उपयुक्त सभी तत्त्वों में अनुस्यूत रहता है । इसके प्रभाव में सब कुछ तत्त्व नीरस और निर्जीव हो जायेंगे अतः इसकी अवस्थिति उन सभी में है प्रसंग से यह कोई तत्त्व नहीं । डा. ब्रह्मचर शर्मा ने कहानी के पाठ तत्त्व माने हैं । उन्होंने जिन दो तत्त्वों की वृद्धि की है, वे हैं—(१) धीर्बल तथा (२) प्रारम्भ और (३) अन्त । वास्तव में धीर्बल को तत्त्व नहीं माना जा सकता क्योंकि वह तो कहानी के कथानक का आभास देने वाला है अतः वह कथावस्तु से प्रसंग कोई वस्तु नहीं । इसी प्रकार प्रारम्भ और अन्त' नामक तत्त्व भी वीसी के ही अंग हैं उनकी प्रसंग सत्ता नहीं । निष्कर्ष यह कि कहानी के वे ही छ तत्त्व स्वीकार किये जाने चाहिए जिनका ऊपर उल्लेख हो चुका है ।

कहानी और उपन्यास में अन्तर

कुछ विद्वान् कहानी को कटा-कटा उपन्यास और उपन्यास को विचारपूर्वक कही गयी कहानी मानने की धूल कर बैठे हैं । यह ठीक है कि कहानी तथा उपन्यास दोनों ही कथारमक वच साहित्य के रूप हैं दोनों में कथा की प्रधानता होती है दोनों की कथावस्तु श्रोताओं समक्ष पाठकों में कुतूहल जगाकर उनकी अपनी और आकर्षित करती है दोनों में वस्तु, पात्र संवाद आदि का सीमन्त रहता है किन्तु फिर भी इन दोनों साहित्य-विधाओं में पर्याप्त अन्तर है । क्योंकि आकार की दृष्टि से उपन्यास विस्तृत और कहानी लघु रचना है । उपन्यास में जीवन के व्यापक अंगों पर

खीची जा सकेगी। कहानी के स्वरूप का स्पष्टीकरण करते हुए मुशी प्रेमचन्द ने कहा है—“कहानी (गल्प) एक रचना है, जिसमें जीवन के लिये एक अग्र या किसी एक मनोभाव को प्रदर्शित करना ही लेखक का उद्देश्य रहता है। उपन्यास की भांति उसमें मानव-जीवन का सम्पूर्ण तथा वृहद् रूप दिखाने का प्रयास नहीं किया जाता। न उसमें उपन्यास की भांति सभी रसों का सम्मिश्रण ही होता है। वह एक रमणीय उद्यान नहीं, जिसमें भाति-भांति के फूल-वेल-वूटे सजे हुए हैं, बल्कि एक ऐसा गमला है जिसमें एक ही पौधे का माधुर्य अपने समुन्नत रूप में दृष्टिगोचर होता है।” प्रेमचन्द जी की इस व्याख्या से निस्सन्देह ही कहानी का रूप बहुत-कुछ स्पष्ट हो जाता है। यदि आधुनिक आलोचना की पदावली में कहना चाहे तो कह सकते हैं कि कहानी जीवन के किसी एक अग्र अथवा मनोभाव को प्रदर्शित करने वाली वह गद्य-वद्ध रचना है जो मनोरंजक तथा कौतूहलवर्द्धक हो तथा जिसके अन्त में किसी चमत्कारपूर्ण घटना की योजना की जाय।

कहानी की विभिन्न परिभाषाओं को दृष्टिपथ में रखकर अनेक आलोचकों ने अपने-अपने ढंग से कहानी के लक्षण निर्धारित किये हैं। डा० सत्येन्द्र ने कहानी का स्वरूप स्थिर करते हुए निम्नांकित निष्कर्ष निकाले हैं—

(क) कहानी में एक तथ्यता होती है, एक घटना आत्मा की एक झलक एक मनोवैज्ञानिक सत्य का प्रदर्शन, जो भी हो वह एक हो, विविध न हो।

(ख) घटना का स्थान अनुभूति ले सकती है, अनुभूति वाली कहानियाँ ऊँचे दर्ज की होती हैं।

(ग) कहानी का आधार मनोवैज्ञानिक होता है।

(घ) वह मनोरंजन करती है पर उसमें मानसिक तृप्ति के लिए भावों को जागृत करने के लिये भी कुछ होता है।

(ङ) कहानी घटना प्रधान हो सकती है और चरित्र प्रधान भी। पिछले प्रकार की कहानियाँ उच्च कोटि की समझी जाती हैं।

(च) यह आवश्यक है कि कहानी जो परिणाम या तत्त्व निकाले, वह सर्वमान्य हो और उसमें कुछ वारीकी हो।

(छ) कहानी में तीव्रता हो, ताज़गी हो, कुछ भी ऐसा न हो, जो आवश्यक कहा जा सके।

(ज) कहानी की भाषा बहुत ही सरस और सुवोष होनी चाहिये।

(झ) ‘घटनाएँ’ पात्रों की मनोगति से स्वयं उद्भूत हो, वे प्रधानता न ग्रहण कर लें।

डॉ० ब्रह्मदत्त शर्मा हिन्दी-कहानियों पर लिखे गये अपने शोध-प्रबन्ध में कहानी के स्वरूप के विषय में जिन निष्कर्षों पर पहुँचे हैं, वे इस प्रकार हैं—

(१) ‘कहानी’ साहित्य का एक अंग है।

(२) उसकी विषय वस्तु तथा कथोपकथन आदि में अर्थ बोध की प्रधानता तथा भावोत्कर्ष और उक्ति-वैचित्र्य की अप्रधानता रहती है।

(उत्कप) कामीन ।

कहानी का उद्भव एवं विकास

(अ) हिन्दी-युग कहानी-परम्परा — रचना-शक्ति की दृष्टि से भारतीय कथा साहित्य अत्यन्त प्राचीन है । उसका विस्तार वैदिक संस्कृत संस्कृत पालि प्राकृत अपभ्रंश प्रादि भाषाओं में मिलता है । बर्हिक साहित्य में धार्यों और इन्धुओं तथा 'उर्वशी-पुनरुवा' जैसे उपान्यास मिलते हैं । वेदों के साथ ब्राह्मणों और उपनिषदों में भी यत्र तत्र कहानियाँ और उपाख्यान मिलते हैं । कहानी का पुराना रूप आख्यायिकाओं आख्यायकों पाठक कथाओं पौराणिक कथाओं इन्ध कथाओं लोक कथाओं प्रादि के रूपों में मिलता है । महाभारत के 'सक्रुन्तमोरागपान' 'सावित्री उपाख्यान' प्रादि में धार्य-जाति का इतिहास मस्कृत धर्म प्रादि का सुन्दर विरसेपण मिलता है । पञ्च तन्त्र हितोपदेश गुणादय की बृहत्कथा बचा सरिरसागर बैताल-पञ्चविष्टिका सिंहासन हार्मिसिका शुक्र-सप्तति प्रादि ग्रन्थों का संस्कृत के कहानी साहित्य में महत्त्वपूर्ण स्थान है ।

संस्कृत की कहानियों का सम्बन्ध मुख्यतया पशु-पक्षियों तथा प्रतीकिक चरित्रों से रहा है पशु-पक्षियों की कथाओं द्वारा मुकुमार-भक्ति शक्ति को श्वाभहारिक जीवन-सम्बन्धी सिद्धा वेना तथा कहरना जगत् से सम्बन्ध रखने वाले यज्ञ दन्धर्ष प्रप्तराओं और बैताल प्रादि की कथाओं द्वारा पाठकों का मनोरंजन करना संस्कृत की कहानियों का मुख्य उद्देश्य सिद्ध होता है । इन कहानियों का स्वल्प प्राधुनिक हिन्दी-कहानियों को प्राधुनिक हिन्दी-कहानी का मूसाधार नहीं माना जा सकता । डॉ. नमपतिचन्द्र गुप्त ने प्राचीन तथा प्राधुनिक कहानी में अन्तर बताते हुए लिखा है— प्राचीन कहानियों का अन्त इतना व्यापक होता था कि उसमें पशु-पक्षियों तक का भी पक्षों के रूप में समावेश होता था किन्तु प्राधुनिक कहानी सामान्यतः मनुष्य तक तक सीमित है । दूसरे प्राचीन कहानी में उष्ण-जल-राजा रानी सेठ-सेठानी प्रादि—के जीवन की काष्पनिक कठनाओं का वर्नन धर्मिक होता था जबकि प्राधुनिक युग में अन्त-साधारण के जीवन की अन्धार्थ परिस्थितियों का अन्तन होता है । प्राचीन कहानियों में पक्षों के चरित्र का विरसेपण नहीं होता था और न ही उनके चरित्र में कृत्रिम विकास प्रस्तुत किया जाता था जबकि प्राधुनिक कहानियों में ऐसा होता है । अन्त में अन्त-काष्ठ के बातावरण का भी चित्रण अर्पेक्षित नहीं था । वस्तुतः प्राचीन कहानी में प्रतीकिकता अस्वाभाविकता आदर्शवादिता एवं कल्पनिकता का पाठ्य धर्मिक था जबकि प्राधुनिक कहानी में प्रतीकिकता स्वाभाविकता अन्धार्थ वादिता एवं निष्कारणकता पर धर्मिक बल दिया जाता है । प्राचीन कहानी स्वयं-लोक की कल्पना थी जबकि प्राधुनिक कहानी हमे बरती के सुक-दुःख का स्मरण कराती है ।

(आ) हिन्दी में कहानी का विकास—हिन्दी में कहानियों का आरम्भ प्रायः मोकुलनाथ द्वारा रचित 'बीरसी वैष्णवों की बाताँ' तथा 'बो सी बावन वैष्णवों की बाताँ' से माना जाता है । इन दोनों ही ग्रन्थों में वैष्णव भक्तों की कथाएं वर्णित हैं । वस्तुतः प्राधुनिक हिन्दी-कहानी के जिन मानवधर्मों को स्मिर दिया जा चुका है, उन

काग डाला जाता है और कहानी में जीवन के एक अंग की भाँकी रहती है। उपन्यास में पात्रों की सस्या अधिक और मवाद लम्बे होने हैं, पात्र इन-गिने तथा मवाद मक्षिप्त होते हैं, कहानी का एक रूप भावात्मक होता है परन्तु भावप्रधान उपन्यास प्रायः देखने में नहीं आते। डा० गणपति चन्द्र गुप्त ने उपन्यास और कहानी में अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखा है—“उपन्यास की कथावस्तु में एक से अधिक कथानकों का गुम्फन किया जाता है किन्तु कहानी में केवल एक ही कथानक रहता है। उपन्यासकार के कथानक का मार्ग लम्बा होता है, उसके बीच-बीच में अनेक मोड़, अनेक विश्राम-स्थल एवं अनेक घटना-स्थल उपस्थित होते हैं जबकि कहानीकार की यात्रा छोटी-सी होती है जिसमें विभिन्न मोड़ों, विश्राम-स्थलों और घटना, स्थलों की गभावना ही नहीं होती। इसके अतिरिक्त उपन्यासकार की मति शिथिल होती है, बेलगाड़ी में बैठे हुए गहगीर की भाँति वह अपने दाएँ-बाएँ भाँकता हुआ धीरे-धीरे आगे बढ़ता है जबकि कहानीकार वायुयान की चाल से अपने लक्ष्मी की सीधा दौड़ता है, उसके दाएँ-बाएँ क्या हो रहा है, इसे देखने का अवकाश उसे नहीं रहता। उपन्यास में पात्रों की सस्या कहानी से कई गुणा अधिक होती है और वह सभी के व्यक्तित्व की प्रायः सभी विशेषताओं का चित्रण करता है, जबकि कहानीकार कुछ पात्रों को लेकर उनकी कुछ विशेषताओं का या किसी एक प्रमुख प्रवृत्ति का ही उद्घाटन कर पाता है। कहानी के कथोपकथन में लम्बे-लम्बे व्याख्यानों या दीर्घ बहस-बाजी के लिए स्थान नहीं होता। सभी कहानीकार अपने देश-काल के समस्त वातावरण को प्रस्तुत करना आवश्यक नहीं समझते। उपन्यासकार की भाँति कहानीकार अपनी रचना में अनेक समस्याओं का या अनेक सिद्धान्तों का चित्रण नहीं करता, अपितु वह अपना सारा ध्यान किसी एक विचार, सिद्धान्त या समस्या पर ही केन्द्रित करता है।”

कहानी के भेद

विभिन्न आधार मान कर कहानी के विभिन्न भेद किये गये हैं। विषयवस्तु के आधार पर कहानियों को आठ वर्गों में विभक्त किया गया है (१) घटना प्रधान, (२) पात्रप्रधान, (३) विचारप्रधान, (४), भावप्रधान, (५) कल्पनाप्रधान, (६) हास्यप्रधान, (७) काव्यात्मक और (८) प्रतीकात्मक।

प्रतिपादन-शैली के आधार पर कहानियों के पाँच प्रमुख वर्ग बनाये गये हैं— (१) उत्तम पुरुष प्रधान, (२) अन्य पुरुष प्रधान, (३) पत्र पद्धति में लिखित, (४) वार्तालाप पद्धति में लिखित और (५) डायरी पद्धति में लिखित।

विषय के आधार पर कहानियों को कुछ अन्य प्रमुख वर्गों में भी रखा गया है, जैसे धार्मिक कहानियाँ, राजनीतिक कहानियाँ, ऐतिहासिक कहानियाँ वैज्ञानिक कहानियाँ, सामाजिक कहानियाँ आदि।

रचना-लक्ष्य के आधार पर कहानी के तीन वर्ग स्थिर किये गये हैं—(१) आदर्शवादी, (२) यथार्थवादी तथा (३) आदर्शोन्मुख (४) यथार्थवादी।

स्वरूप-विकास के आधार पर कहानियों के चार भेद स्वीकार किये गये हैं— (१) निर्माण कालीन, (२) प्रयोग कालीन (३) विकास कालीन, और (४) समुन्नति

प्रारम्भ कर दी थी जबकि प्रेमचन्द ने हिन्दी में कहानी लिखना सन् १९१५ से प्रारम्भ किया मद्यपि इससे पूर्व भी प्रेमचन्द ने कहानियाँ लिखी हैं किन्तु उन्हीं में । इस प्रकार हिन्दी कहानी-कथन में प्रसाद जैसे ही प्रेमचन्द से कुछ ही समय पूर्व प्रकटित हुए किन्तु इस क्षेत्र में पहले जाने का अर्थ उन्हें ही है । ऐसी स्थिति में इस पुस्तक का प्रारम्भ प्रसाद की ही कहानियों के विवेचन से किया जाना चाहिए । प्रसाद की सर्व प्रथम कहानी 'घाम' इन्हीं नामक पत्रिका में प्रकाशित हुई । इसके उपरान्त उन्होंने अन्य अनेक उच्च कोटि की कहानियाँ लिखी जिनमें 'छाया' 'प्रतिष्ठा' 'आकाशवीथी' 'आभी' 'बिसाती' 'इन्द्रधनु' 'मधुबा' पुरस्कार 'स्वर्ग के लण्डन' आदि हिन्दी साहित्य की प्रमुख निधियाँ हैं । प्रसाद की कहानियों की विशेषताओं का उल्लेख करते हुए एक आलोचक ने लिखा है— उनकी (प्रसाद की) प्रारम्भिक कहानियों पर बल्ला का प्रभाव है किन्तु बाद में वे अपनी स्वतन्त्र शैली का विकास कर सके । उनके दृष्टिकोण में भाषात्मकता की रगीनी होने के कारण उनकी कहानियाँ भी इसी से घी-घी हैं । उनमें भावनाओं का सूक्ष्म चित्रण वातावरण की सघनता एवं शैली की नम्रता अधिक है । ब्रूम समस्याओं एवं सरल विचारों का प्रतिपादन उनमें कम हुआ है । प्रसाद की कहानियों में रहस्यवाद की अस्पष्टता वर्णन की जटिलता एवं विचारों की बुद्धता के कारण मनोरंजन की भाषा कम हो गयी है ।

तीन तीसरे भी अधिक कहानियाँ लिखने वाले मुन्शी प्रेमचन्द हिन्दी कहानी साहित्य के विकास-मार्ग के प्रमुख प्रकाश-स्तम्भ हैं । इनकी सभी कहानियाँ 'मान सरोवर' के छ भागों में संकलित हैं । मुन्शी जी के कुछ स्फुट कहानी-संग्रह भी प्रकाशित हुए हैं जिनमें 'सप्त-सरोज' 'नव-निधि' 'प्रम पचीसी' 'प्रेम-पूजिमा' 'प्रम हावसी' 'प्रेम-सीर्ष' 'सप्त-सुमन' आदि अत्यन्त प्रसिद्ध हैं । इनकी सबसे पहली कहानी 'पंच परमेश्वर' है । इसके अतिरिक्त उनकी 'आत्मराम' 'बड़े बर की बेटी' 'घटरंग के खिलाड़ी' 'बज्रपात' 'रानी मारवा' 'ईशगाह' 'पूछ की रात' 'सुजान घट' 'बफन' 'च मोटेराम' 'मुक्तिमार्ग' आदि का विशेष व्याप्ति प्राप्त हुई है । प्रेमचन्द ने जनसाधारण के जीवन की अत्यन्त निकट से देखा था इसीलिए उनकी कहानियों में मानव-जीवन के जीवन चित्र अंकित हुए हैं । समाज का मध्यम तथा निम्न कोटि का वर्ग उनकी कहानियों का विशेष पात्र रहा है । इसका जीवन को प्रकट करने में मुन्शी जी की प्रसाधारण सफलता मिली है । उनकी शैली में ऐसी सरलता स्वाभाविकता एवं रोचकता है कि पाठक के हृदय को उड़लित कर देती है । एक आलोचक के शब्दों में 'प्रेमचन्द मधार्थकारी परम्परा के कर्णधार हैं' अतएव इनकी कहानी-कला में सरलता शान्तता प्रकृति का विद्यमान है जो वस्तुतः कहानी-कला की आधार मिलाएँ है । इनके शिल्प-विधान में कथानक चरित्र धीरे धीरे—तीनों में धारण्यजनक सुगन्ता धीरे धीरे का महान् धारण्य मिलता है ।"

वैयक्तिक तीन कहानियाँ मिलकर ही अमर हो जाने वाले कहानीकार धीरानन्द तर्मा मुन्शी का हिन्दी-कहानी-साहित्य में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है । इनकी इन तीन कहानियों के नाम हैं— 'उन्ने कहा था' 'मूलमय जीवन तथा बुद्ध का बाटा' । 'कठने कहा था' नामक कहानी विद्योदायिका के श्रीमंथुर के विकास तथा त्याग धीरे

पर ये कहानियाँ खरी नहीं उतरती है। इसी प्रकार जटमल की 'गोरा-वादल की कथा' में भी कहानी के तत्त्वों का अभाव है। अठारहवीं शताब्दी के आरम्भ में मुंशी सदा-सुखलाल ने 'सुखसागर', लल्लूलाल ने 'प्रेमसागर' तथा सदल मिश्र ने 'नासिकेतो-पाख्यान' की रचना की। किन्तु इन सभी कथाओं में मौलिकता का नितान्त अभाव है। डॉ० ब्रह्मदत्त शर्मा ने अपने हिन्दी-कहानी-विषयक शोध-प्रबन्ध में इशा अल्लाहख़ाँ की 'रानी केतकी की कहानी' को हिन्दी की सर्वप्रथम मौलिक कहानी माना है, किन्तु आधुनिक कहानी के तत्त्व इसमें भी उपलब्ध नहीं होते। आगे चलकर राजा शिवप्रसाद ने 'राजा भोज का सपना' नामक कहानी की रचना की, किन्तु कहानी कला की दृष्टि से इसका भी कोई विशेष मूल्य नहीं है। राधाचरण गोस्वामी ने 'यमलोक की यात्रा' नाम की कहानी लिखी, किन्तु यह भी रूपक-पद्धति पर रचित है, कहानी के प्रमुख तत्त्व इसमें भी नहीं पाये जाते। हिन्दी में कहानी का वास्तविक आगमन भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र से होता है।

(क) भारतेन्दु-युग—भारतेन्दु-युग में सर्वप्रथम भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने 'एक अद्भुत अपूर्व स्वप्न' नामक कहानी की रचना की। यद्यपि यह कहानी कहानी-कला की दृष्टि से बहुत उत्कृष्ट कोटि की नहीं कही जा सकती तथापि इसमें कहानी-जैसी रोचकता मिलती है। 'हमीरहठ', 'राजसह', 'मदालय', 'सीलवती', 'सुलोचना' आदि इनके और कई आख्यान मिलते हैं परन्तु उनमें भी कहानी के सब तत्त्व विद्यमान नहीं हैं। प० गौरीदत्त शर्मा इस युग के एक अन्य प्रसिद्ध कहानीकार हैं जिन्होंने 'कहानी टका कमानि', 'देवरानी जिठानी की कहानी' जैसी कहानियाँ लिखी। इनकी कहानियों में उपदेशात्मकता तथा रोचकता है।

(ख) द्विवेदी-युग—'सरस्वती' पत्रिका के सम्पादन से आधुनिक ढंग की कहानियों को जन्म मिला। इसमें सर्वप्रथम किशोरीलाल गोस्वामी की 'इन्दुमती' कहानी प्रकाशित हुई। इस कहानी पर शेक्सपियर के नाटक 'टेम्पेस्ट' की स्पष्ट छाप है। इसी पत्रिका में प्रकाशित होने वाली स्वामी जी की दूसरी कहानी 'गुलबहार' है जिस पर बगला शैली का प्रभाव है। बाबू गिरिजाकुमार घोष ने 'पार्वती नन्दन' नाम से तथा एक बगला महिला ने 'बगमहिला' नाम से अनेक बगला-कहानियों के अनुवाद हिन्दी में प्रस्तुत किये। द्विवेदी युग में ही मास्टर भगवानदास ने 'प्लेग की चुड़ैल', रामचन्द्र शुक्ल ने 'ग्यारह वर्ष का समय', गिरिजादत्त वाजपेयी ने 'पंडित और पंडितानी' तथा बगमहिला ने 'दुलाई वाली' नामक कहानियों की रचना की और ये सभी कहानियाँ 'सरस्वती' में प्रकाशित हुईं। वैसे तो आगे चलकर भी 'सरस्वती' में अनेक कहानियाँ प्रकाशित हुईं, किन्तु द्विवेदी-युग की इतिश्री यही समझनी चाहिए।

(ग) प्रेमचन्द-युग—हिन्दी-कहानियों के विकास के इतिहास में प्रेमचन्द का आविर्भाव एक महत्वपूर्ण घटना है। अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि के कहानीकार जयशंकर 'प्रसाद' भी इसी युग में आते हैं। प्रेमचन्द और प्रसाद ने लगभग साथ ही साथ कहानी लिखना प्रारम्भ किया। वक्त कहना चाहिए कि हिन्दी-कहानी-क्षेत्र में प्रसाद प्रेमचन्द से चार वर्ष पूर्व आये, क्योंकि प्रसाद ने सन् १९११ ई० में हिन्दी-कहानियाँ लिखनी

(ब) आधुनिक युग—कहानी क्षेत्र में जैनेन्द्र जी के प्रबलरहित होते ही कहानी के इतिहास का एक नया मुम प्रारम्भ हो जाता है। दार्शनिक सम्मीरता बौद्धिकता तथा सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विवेचन जैनेन्द्र की कहानी कला की प्रमुख विशेषताएं हैं। उन्होंने व्यक्ति के प्रतिरिक्त जीवन की उन्नत-पुष्प का निम्न पूर्ण सफसता के साथ किया है। उनकी कहानियों में बटनाओं का प्रायः सम्भाव रहता है। उनका दृष्टिकोण समाजवादी की प्रपेक्षा व्यक्तिवादी भौतिकवादी की प्रपेक्षा अध्यात्मवादी अधिक है। 'बातामन' 'स्पर्श' 'फाँसी' 'पाजेब' 'जब रात्रि' 'एक रात' 'बो बुढ़ियां' आदि जैनेन्द्र जी के प्रमुख कहानी-संग्रह हैं। तथापि 'पत्नी' 'बुधर' 'ब्याह' 'माँ' 'परदेसी' 'बलिष्ठ ब्रिज' क पन्ना आदि कहानियों को अच्छी प्रसिद्धि मिली है।

जी ज्वालावत्त बर्मा ने थोड़ी कहानियाँ लिखकर भी हिन्दी कहानी जगत् में अच्छी प्रसिद्धि प्राप्त की है। 'आप्य बक' प्रभाव बालिका आदि उनकी उत्कृष्टतम कहानियाँ हैं। जनार्दन प्रसाद 'द्विज' के प्रमुख कहानी-संग्रहों के नाम 'किसलब' 'मृदुल' 'मधुमयी' आदि हैं। कल्याण राय की मौलिक ढंग से व्यक्तित्व इनकी कहानियों का प्रधान वैशिष्ट्य है। श्रीचंडीप्रसाद 'हृदयेष्ट' के कहानी संग्रह 'मन्दन-मिथुन' 'बनमाला' आदि नामों से प्रकाशित हुये हैं। इनका दृष्टिकोण आदर्शवादी रहा है इसीलिए इनकी कहानियों में त्याग सेवा बलिदान जैसी बरात कृतियों का प्रतिपादन मिलता है।

यचार्च की कटुता तथा कल्पना की मधुर रंगीनी के सुन्दर समन्वय के लिए श्रीमोक्षबल्लभ पाठ की कहानियों को विशेष ख्याति प्राप्त हुई है। सियारामचरण गुप्त ने भी कहानी-लेखन में अच्छी सफलता प्राप्त की है। उनकी सर्वप्रसिद्ध कहानी 'मूठ-सर्प' मानी जाती है। इस कहानी में उन्होंने आधुनिक यचार्चवादी लेखकों पर कटाव व्यंग्य किया है। उनके कहानी-संग्रह का नाम 'मागुपी' है।

यद्यपि बाबू बुन्दावनवास बर्मा ने साहित्य जगत् में ख्याति तो मुख्य रूप से जपानासकार के ही रूप में पाई है तथापि हिन्दी कहानी के विकास में भी उन्होंने पर्याप्त योग दिया है। इनकी कहानियाँ 'कलाकार का बह' नामक संग्रह में संकलित हैं। इतिहास तथा कल्पना में उन्होंने सुन्दर सामन्वय स्थापित किया है। सरलता और स्वाभाविकता इनकी लेखनी की मुख्य विशेषता है।

जैनेन्द्र जी के कुछ ही समय बाद हिन्दी-कहानी में मनोविस्तार की परम्परा का प्रवर्तन हुआ। यद्यपि इस परम्परा को प्रीकृता देने वाले को इलाचन्द्र जोशी और धनय तथापि भगवती प्रसाद बाजपेयी ने भी अपनी कहानियों में मनोवैज्ञानिक दृष्टियों का अच्छा उद्घाटन किया है। 'हितोर' 'पूँकरिणी' 'जाती बोलत' आदि उनके मुख्य कहानी-संग्रह हैं। 'मिठाई वाला' 'क्याकी' 'त्याग' 'बंछी-बाबल' आदि उनकी पर्याप्त लक्ष्य कोटि की कहानियाँ हैं। भगवती चरण बर्मा ने अपनी कहानियों में मनोविस्तार के साथ ही साथ मार्मिकता और रोचकता जैसे गुणों का भी समावेश किया है। हिन्दी-कहानीकार के रूप में बर्मा जी को पर्याप्त ख्याति मिली है। इनके कहानी संग्रहों में 'बिजते फूल' 'इन्स्टालमेंट' 'दो बाले' आदि उत्कृष्ट हैं। अर्थात् जी पर

वलिदान की पूत भावना से ओत-प्रोत होने के कारण हिन्दी-कहानी साहित्य का क्रीश-स्तम्भ (mile stone) मानी गयी है। इस कहानी के विषय में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का कहना है—“इसमें यथार्थवाद के बीच सुरुचि की चरम मर्यादा के भीतर भावुकता का चरम उत्कर्ष अत्यन्त निपुणता के साथ सम्पुटित है। इसकी घटनाएँ ही बोल रही हैं पात्रों के बोलने की अपेक्षा नहीं।”

जिस प्रकार प्रेमचन्द उर्दू-लेखन से हिन्दी-क्षेत्र में प्रविष्ट हुए, उसी प्रकार विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक भी आरम्भ में उर्दू में ही लिखते थे। बाद में ही उन्होंने हिन्दी-लेखन को अपनाया। उनकी प्रथम कहानी ‘रक्षा बन्धन’ है जो १९१३ ई० में प्रकाशित हुई थी। कहानी-कला में कौशिक जी प्रेमचन्द के अनुयायी हैं। इन्होंने भी लगभग तीन सौ कहानियाँ लिखी हैं। इनके कहानी-संग्रहों में ‘गल्प मन्दिर’ और ‘चित्रशाला’ विशेष प्रसिद्ध हैं। ‘वह प्रतिभा’ और ‘तार्द’ नामक इनकी कहानियों को बहुत अधिक ख्याति प्राप्त हुई है। इनकी कहानियों में समाज-सुधार की भावना प्रमुख है। सरसता, सरलता एवं रोचकता इनकी शैली की प्रमुख विशेषताएँ हैं।

कहानी-जगत् प० बदीनाथ भट्ट को ‘सुदर्शन’ को भी वही प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है जो कौशिक जी को। इनकी प्रथम कहानी का नाम ‘हार की जीत’ है जो सन् १९२० में मरस्वती में प्रकाशित हुई। ‘सुदर्शन-सुधा’, ‘सुदर्शन-सुमन’, ‘तीर्थयात्रा’, ‘पुष्प-लता’, ‘गल्पमञ्जरी’, ‘मुग्धात’, ‘चार कहानियाँ’, ‘नगीना’, ‘पनघट’ आदि इनके प्रसिद्ध कहानी-संग्रह हैं। ‘कमल की बेटा’, ‘कवि की स्त्री’, ‘ससार की सबसे बड़ी कहानी’, आदि कहानियाँ उनकी कीर्ति का स्तम्भ हैं। इनकी कहानियों में भी प्रेमचन्द की कहानियों की ही भाँति समाज-सुधार की भावना की प्रधानता है। इनकी शैली अत्यन्त सरल और रोचक है।

पाण्डेय वेचन शर्मा उग्र ने हिन्दी-कहानी-जगत् में आते ही एक क्रान्ति मचा दी। इनकी उग्रता के कारण ही आलोचकों ने इनकी उपमा उल्कापात धूमकेतु तूफान बवंडर आदि से दे डाली है। उन्होंने अपनी रचनाओं में राजनीतिक परिस्थितियों सामाजिक रूढ़ियों और राष्ट्र को हानि पहुँचाने वाली प्रवृत्तियों के प्रति गहरा विरोध व्यक्त किया है। उनकी माँ सनकी अमीर जल्लाद आदि उग्र जी की अत्यन्त सुन्दर कहानियाँ हैं। रेशमी इद्रवनुष चिनगारिया बलात्कार दोख की आग शैतान मण्डली आदि इनके प्रसिद्ध कहानी-संग्रह प्रकाश में आ चुके हैं। चरित्र-चित्रण में उग्र जी का ध्यान मनोभावों के चित्रण की अपेक्षा पात्रों के बाह्य स्वरूप की ओर अधिक गया है। इनकी भाषा अत्यन्त सशक्त ओजमयी और प्राजल है।

आचार्य चतुरसेन शास्त्री भी इस युग के प्रसिद्ध कहानीकार हैं। अपनी कहानियों के माध्यम से सामाजिक कुरीतियों के चित्र प्रस्तुत करना उनका प्रमुख लक्ष्य रहा है। ऐतिहासिक कहानियों में युगानुरूप वातावरण की सृष्टि सुन्दर ढंग से हुई है। दुखवा कासो कहीं, मोरी सजनी, मिशुराज, दही की हाडी, दे खुदा की राह पर आदि चतुरसेन जी की प्रसिद्ध कहानियाँ हैं। रजकण, अक्षत आदि इनके प्रसिद्ध कहानी-संग्रह हैं।

पिछले कुछ वर्षों में जो महत्त्वपूर्ण कहानी-संग्रह प्रकाश में आये हैं उनके नाम इस प्रकार हैं—‘कुमारी (फवीश्वरभाष रेणु) भूषान’ (मार्कण्डेय) कम्बे का घादमी’ (कमलेश्वर) ‘हुस्नाबीबी तथा अन्य कहानियाँ (रामकुमार) अभिमन्यु की आत्महत्या’ (राजेश्वर यादव) बरछी बूम रही है (विष्णु प्रभाकर) ‘बापसी’ तथा ‘ठीम दिन’ (बन्धुगुप्त विद्यासंकार) गीली मिट्टी’ (अमृतराय) नये बाइस’ (मोहन राजेय) ‘यक्षपाश की स्रष्ट कहानियाँ’ (यक्षपाश) ‘जैनेश्वर की दस कहानियाँ’ (जैनेश्वर) पांच गने’ (राजेश्वर राय) ‘अयेन बाबू (मोहनसिंह सेंगर) कंटीसे फूल सजीसे कांटे’ (इमाचन्द्र जोशी) ‘हम इस्क के बच्चे हैं (रामानुज साधु श्रीवास्तव) आदि। ‘सारिका’ ‘नावम्बिनी’ ‘अमंगुल’ ‘साप्ताहिक हिन्दुस्तान’ ‘ज्ञानोदय’ ‘मनो-हर कहानिया आदि पत्रिकाओं में भी हिन्दी कहानी के विकास में बहुत अधिक योग दिया है। आज के कहानीकारों में तिवप्रसाद सिंह मन्नु भण्डारी रमेश इक्की नरेश मेहता अनन्तकुमार पापाण मनहर चौहान सरयप्रकाश संगर साबसीमोहन रामाव तार बैतन आनन्दप्रकाश भीम लीसेश मटियानी मनमोहन सरल स्वाम व्यास आदि मुख्य हैं।

जिस प्रकार आज नई कविता के क्षेत्र में विभिन्न प्रयोग चल रहे हैं उसी प्रकार कहानी के क्षेत्र में भी अभिनवात्मक प्रयोग हो रहे हैं। आज का कहानीकार मानव के अन्तःकरण तक प्रविष्ट हो उसके अव्यक्त का चित्रण कर रहा है। वह आज के मानव के संघर्षमय जीवन की उसभी अनुभूतियों को यथावत् प्रस्तुत कर देना चाहता है। वह अपने और दुस्मिन् के चित्रण से विचलित नहीं होता। कहने का अभिप्राय यह कि आधुनिक युग का कहानीकार मानव-जीवन के बहुत निकट है। नयी कहानी की विशेषताओं का उत्सेह करते हुये एक आलोचक ने लिखा है—‘नई कहानी में आज का युग-बोध है सामाजिक जीवन का पूर्ण बहिष्कार है। आज की प्रति आधुनिक अनुभूति है। उसमें शैलक की वैयक्तिकता अहम्भक्तता तो भिन्न ही है। व्यक्ति की अनुभूतियों में गहराई तक जाने की प्रवृत्ति भी है एक बीडिक (Intellectual) प्रवृत्ति भी है। यद्यपि वह अन्विष्ट होकर कहानी लिखता है पर मूलतः वह बीडियम का ही कार्य करता है—युग की सामाजिक प्रवृत्तियों को अपने माध्यम से व्यक्त करना चाहता है। कभी-कभी वह एक पग और भी बढ़ जाता है और जाति वर्ग राष्ट्र आदि के संकुचित पैरा की तोड़कर वह मनुष्य को मनुष्य के रूप में उसके अंतर्गत वैयक्तिक सम्बन्धों को मनोवैज्ञानिक महत्ता के साथ उपस्थित करता है। वह जीवन को उसकी अस्मिता तथा अद्विष्टता से परक पाने और उसे धारार देने को आग्रह है। अतः आज की कहानी आधुनिक जीवन की सभी ही तीखी यथार्थ चेतना है। यद्यपि कहानीकार जीवन के प्रति ईमानदार है। परन्तु वहीं अनात्मक व्यक्ति की सामाजिक मानसिक स्थिति के विश्लेषण की ओर अग्रसर हुआ है। मनोविश्लेषण के चक्कर में वह चक्कर लुटाओं पराजय और जीवन को बाध करता है। व्यक्ति की एकानिक्ता के चक्कर में चला है। यही उसकी कहानी मानव-मनोच कला बनने की अग्रतः अनात्मक मनोविज्ञान का अध्ययन बन गई है।

फ्रायड की मनोविश्लेषणात्मक पद्धति का प्रभूत प्रभाव है। इनके प्रमुख कहानी-संग्रहों में 'विपथगा', 'परम्परा', 'कोठरी की बात', 'जयदोल' आदि के नाम आदर के साथ लिये जा सकते हैं। इलाचन्द्र जोशी के प्रमुख कहानी-संग्रहों के नाम हैं—'रोमांटिक छाया', 'आहुति', 'दीवाली और होली' आदि। मनोवैज्ञानिक तत्वों का उद्घाटन अत्यन्त मर्मस्पर्शी रूप में करना इनकी बहुत बड़ी विशेषता है।

उपेन्द्रनाथ 'अस्क' ने अपनी कहानियों की रचना सामाजिक विषयों को लेकर की है। 'पिजरा', 'पाषाण', 'मोती', 'दूलो', 'मरुस्थल', 'गोखरू', 'खिलौने', 'चट्टान', 'जादूगरनी', 'चित्रकार की मौत' आदि उनकी कहानियों को पर्याप्त लोकप्रियता प्राप्त हुई है। 'अस्क' जी की कहानियों में विषय-वस्तु, शैली तथा रोचकता वैसी ही है जैसी प्रेमचन्द की कहानियों की। आधुनिक समाज की विशेषताओं पर तीखा व्यंग्य करने वाले श्री यशपाल कहानी-जगत् के लब्ध-प्रतिष्ठ कलाकार हैं। 'हलाल का टुकड़ा', 'कुछ न समझ सका', 'पराया सुख', 'ज्ञानदान', 'बदनाम', 'जवरदस्ती' आदि उनकी उल्लेखनीय कहानियाँ हैं।

चन्द्रगुप्त विद्यालकार के कहानी-संग्रहों 'चन्द्रकला', 'अभावश' आदि तथा रामप्रसाद 'पहाड़ी' के कहानी-सकलनों पर 'सड़क पर', 'मौली', 'बरगद की जड़े' आदि ने भी हिन्दी-कहानी-साहित्य की पर्याप्त श्रीवृद्धि की है।

जी० पी० श्रीवास्तव, हरिशंकर शर्मा, कृष्णदेव प्रसाद गौड़, बेदब बनारसी, अन्नपूर्णानन्द, मिर्जा अजीम बेग चुगताई, जयनाथ 'नलिन' आदि ने हास्य-रस की कहानियाँ लिखकर हिन्दी कहानी-विकास में बहुत बड़ा योग दिया है। 'गुदगुदी', 'मडाम सिंह शर्मा', 'पिकनिक', 'लतखोरीलाल' आदि जी० पी० श्रीवास्तव की महत्वपूर्ण कहानियाँ हैं? अन्नपूर्णानन्द की कहानियों में 'मेरी हजामत', 'महाकवि चच्चा', 'मगन रहू चोला' आदि उल्लेखनीय हैं। इनका हास्य श्रीवास्तव जी की कहानियों की अपेक्षा अधिक परिष्कृत स्तर का है। 'गीदड़ का शिकार', 'लेफ्टिनेन्ट', 'कोलतार' आदि मिर्जा जी की कहानियाँ हैं। 'नलिन' जी के कहानी-संग्रह 'नवाबी सनक', 'शतरज के मोहरे', 'जवानी का नशा', 'टीलो की चमक' आदि नामों से प्रकाशित हुए हैं।

देवेन्द्र सत्यार्थी, विष्णु प्रभाकर, रांगेय राघव, प्रभाकर माचवे, अचल, गजानन भावव मुक्तिबोध, जिज्ञासु, रामवृक्ष बेनीपुरी, शिवपूजन आदि इस युग के अन्य लब्ध प्रतिष्ठ कहानीकार हैं।

हिन्दी-कहानी को आगे बढ़ाने में महिला लेखिकाओं ने भी पर्याप्त सहयोग दिया है। स्त्री-कहानीकारों में सुभद्राकुमारी चौहान, उमा नेहरू, शिवरानी देवी तेज रानी पाठक, उपादेवी मिश्रा, सत्यवती मलिक, कमलादेवी चौधरानी, महादेवी वर्मा, चन्द्रप्रभा, तारा पाँडेय, चन्द्रकिरण सौनरिक्सा, रामेश्वरी शर्मा, पुष्पा महाजन, विद्यावती शर्मा आदि के नाम आदरपूर्वक लिये जा सकते हैं। इनकी कहानियों में प्रायः पारिवारिक जीवन और हिन्दू समाज में नारी की दारुण स्थिति के चित्र हैं फिर भी वे जीवन के उस गरिमामय द्वन्द्व को उस व्यापक दृष्टि से नहीं आँक सकी हैं जैसा कि विश्व की महान् कहानी लेखिकाओं ने किया है।

हिन्दी-निबन्ध स्वरूप एवं विकास

- १ निबन्ध की विभिन्न परिभाषाएँ तथा उसका विश्लेषण
- २ निबन्ध की प्रमुख विशेषताएँ
- ३ निबन्धों का वर्गीकरण
- ४ हिन्दी-निबन्धों का विकास—(अ) भारतीय युग (आ) द्वितीय युग (इ) आधुनिक युग (ई) स्वतन्त्र युग

निबन्ध की विभिन्न परिभाषाएँ तथा उसका विश्लेषण

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल निबन्ध को अत्यन्त ग्रीक प्रतिभा की सृष्टि स्वीकार करते हैं। उसका कथन है— 'यदि नव कवियों या लेखकों की कसौटी है, तो निबन्ध उस की कसौटी है। भाषा की पूर्ण शक्ति का विकास निबन्धों में ही सबसे अधिक सम्भव होता है। साहित्य में निबन्ध का इतना अधिक महत्त्व देकर हममें से यह जिज्ञासा स्वतः ही जागृत होती है कि वस्तुतः निबन्ध है क्या। निबन्ध का साम्यिक अर्थ तो 'बाँटना' अथवा 'रोकना' है, किन्तु भाषा हिन्दी-साहित्य में यह शब्द 'एसे' (Essay) के अर्थ में प्रयुक्त होता है। अनेक पाश्चात्य एवं प्राच्य विद्वानों ने 'निबन्ध' अथवा 'एसे' की अनेक परिभाषाएँ प्रस्तुत की हैं। आधुनिक निबन्ध के जनक मॉन्टाइन का कथन है— निबन्ध विचारों सञ्चरणों और कथानों का मिश्रण है। मॉन्टाइन स्पष्ट ही निबन्ध को कमबख्त स्वीकार नहीं करते। डॉ. जानसन ने भी निबन्ध की असम्बद्धता का उल्लेख करते हुये लिखा था— 'निबन्ध मन का आकस्मिक और उच्छ्वसित भाव—असम्बद्ध और चिन्तनहीन बुद्धि विस्तार भाव है। एक अन्य पाश्चात्य विद्वान् ने भी निबन्ध को बड़ी ही सज्जा की दृष्टि से देखा है। उसके विचार से निबन्ध साहित्य की अत्यन्त हल्की और छिछली विधा है। उसके अर्थ है— निबन्ध लेखन-कला का बहुत श्रिय साधन है। जिस लेखक में न प्रतिभा है और न ज्ञान-बुद्धि की जिज्ञासा वही निबन्ध-लेखन में प्रयुक्त होता है। तथा बिबिधता एवं हल्की रचनाओं में आनन्द लेने वाला पाठक ही उसे पढ़ता है।

अब तक अनेक भी विद्वानों की परिभाषाएँ भी आ चुकी हैं उनमें से एक ने भी निबन्ध का सम्पूर्ण साहित्य-विधा के रूप में नहीं स्वीकार किया है। वे सभी निबन्ध में असम्बद्धता तथा हलकेपन को उसके आवश्यक तत्वों के रूप में मानते हैं।

उपसंहार

प्रस्तुत विवेचन से स्पष्ट है कि हिन्दी-कहानी ने बहुत अधिक प्रगति की है। उसकी वर्तमान स्थिति को देखते हुए यह निस्संकोच भाव में कहा जा सकता है कि वह शीघ्र ही हिन्दी-साहित्य में शीर्षस्थ स्थान प्राप्त कर लेगी, किन्तु आधुनिक हिन्दी-कहानी के विषय में ठाकुरप्रसाद सिंह ने जो चेतावनी दी है, उसे याद रखना आवश्यक है। उन्होंने कहा है—‘हिन्दी के कथा-साहित्य ने बड़ी ही तन्मयता से अपना कार्य पूरा किया है, उत्तरदायित्व का ज्ञान उसे अपेक्षाकृत और शैलियों में अभिक रहा है। यद्यपि प्रेमचंद का कोई व्यक्तित्व इस बीच नहीं हुआ किन्तु समस्याओं का निराकरण बड़ी ही शक्ति से किया गया है। आज आवश्यकता है कि समाज-शक्ति वर्तमान कुण्ठा का स्थान शीघ्र से शीघ्र ले। जीवन की व्याख्या के नये मूल्यों के प्रति विश्वास की भावना और दृढ़ होने में यह सम्भव हो सकेगा।’

विश्व की तुच्छ-से-तुच्छ वस्तु भी निबन्ध का विषय बन सकती है। हाँ ! उसके सिरे मावश्यक यह है कि उसका प्रतिपादन साहित्यिक स्तर पर होना चाहिये और निबन्धकार अपने हृदय की तरल अनुभूतियों का उसमें योग देता चले।

निबन्ध की प्रमुख विशेषताएँ

बाबू गुलाबराय ने निबन्ध की विशेषताओं का उल्लेख करते हुये लिखा है—

(१)—निबन्ध अपेक्षाकृत आकार में छोटी पद्य रचना के रूप में होता है। अधिकतर निबन्ध पद्य में ही लिखे जाते हैं परन्तु कुछ निबन्ध पद्य में भी लिखे जा सकते हैं जैसे—Popes Essay on man और महावीर प्रसाद द्विवेदी का 'हे कविते' नामक निबन्ध। निबन्ध के आकार की कोई सीमा नहीं निर्धारित की जा सकती। वह बड़ा भी हो सकता है और छोटा भी।

(२) निबन्ध में लेखक के निजीपन और व्यक्तित्व की झलक होती है। साहित्य की अन्य विधाओं में लेखक का व्यक्तित्व कुछ धरा तक घोपित रह सकता है किन्तु निबन्ध में नहीं। कारण यह है कि निबन्ध में लेखक को कुछ लिखना है उसकी अपने निजीपन के अनुकूल व्यवसाय अपने विशेष दृष्टिकोण से लिखना है। उसमें उसके व्यक्तित्व अनुभव रहते हैं।

(३) निबन्ध में अपूर्णता और स्वच्छन्दता के रहते हुये भी वह स्वतः पूर्ण होता है। उसे कुछ प्रेक्षा में गद्य या मुक्तक काव्य भी कह सकते हैं जिसमें प्रतीत काव्य का निजीपन और स्वच्छन्दता रहती है। जिस प्रकार कहानी जीवन के घन को व्यक्त करती है, उसी प्रकार निबन्ध भी जीवन का एक दृष्टिकोण है। वह जीवन की एक नई झलक लेकर आता है। उसके लिए वह आवश्यक नहीं कि वह विषय का पूर्ण प्रतिपादन ही करे। वह अपनी रचि के अनुसार विषय का कोई एक पक्ष चुन लेता है।

(४) निबन्ध साधारण पद्य की अपेक्षा अधिक राजक और समीप होता है। वह केवल वचनमात्र में हीकर लेखक की प्रतिभा की चमक-दमक से पूर्ण होता है। यही तक कि दार्शनिक या वैज्ञानिक निबन्ध दर्शन और विज्ञानों की अपेक्षा अधिक समीप होता है। उसमें उत्तम सीमा का उभार नाम के सिद्ध ध्वनि हास्य व्यंग्य साधनिकता और कुछ असकारो का प्रयोग भी होता है। वह अपनी प्रतिभा से सामान्य विषय का भी असामान्य और गम्भीर को महान् बना देता है।

(५) निबन्ध को हम गद्य में प्रतिष्ठित एक प्रकार का 'स्वयत्त भाषण' भी कह सकते हैं। निबन्ध में लेखक का व्यक्तित्व प्रमाण होने के कारण ऐसे निबन्धों का साहित्य में अत्यन्त महत्त्व नहीं दिया जा सकता जिनमें दार्शनिक वाद-विवाद विधान व्यवसाय राजनीति का ऐसा विश्लेषण दिया गया हो कि उसमें लेखक का व्यक्तित्व प्रतिष्ठित न हो गया हो। इनलिख प्रकार-निबन्धन व्यवसाय निजी दृष्टिकोण की प्रतिष्ठित में ही लिखना का अर्थ उभरने जाना गया है। इसमें लेखक को अपनी रचि के प्रतिभा के प्रकाशन का पूर्ण अवसर मिलता है।

इन सभी विद्वानों के विपरीत वेकन तथा आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे विद्वान् निबन्ध को अत्यन्त गम्भीर विचारों की अभिव्यक्ति का माध्यम स्वीकार करते हैं।

निबन्ध के विषय में उपर्युक्त दो आल्पन्तिक विरोधी धारणाओं से एक प्रश्न स्वतः ही हमारे मन में आता है और वह यह कि इन दोनों ही प्रकार की धारणाओं में कौन सी धारणा उपयुक्त है, अथवा क्या दोनों ही प्रतिवादी दृष्टिकोण का प्रापान्य है? यदि हम यह स्वीकार कर लेते हैं कि निबन्ध अत्यन्त हल्का तथा असम्बद्ध होता है तो फिर एक निबन्ध और पागल के प्रलाप में कोई अन्तर न रह जायेगा और निबन्ध को गम्भीरतम विचारों की अभिव्यक्ति मान लेने पर निबन्ध और दर्शन शास्त्र में भेद करना कठिन हो जायेगा। जहाँ हम 'साहित्यिक निबन्ध' की चर्चा करते हैं, वहाँ हम उसमें एक तत्त्व को स्वयं ही स्वीकार कर लेते हैं। यह तत्त्व भाव तत्त्व है जिसका साहित्य की लगभग प्रत्येक विधा में होना अपरिहार्य माना गया है। ऐसी स्थिति में साहित्यिक निबन्ध में भावों का प्रतिपादन होते हुये भी उसमें भावोत्तेजना की क्षमता होनी आवश्यक है। निबन्ध में भावोत्तेजना तभी आ सकती है जबकि लेखक ने उसके लेखन में अपनी रागात्मक अन्तवृत्तियों का योग दिया हो। यही कारण है कि निबन्ध में लेखक के व्यक्तित्व का होना अनिवार्य स्वीकार किया गया है। यदि निबन्ध पर लेखक के व्यक्तित्व की छाप न पड़ी तो वह निर्जीव हो जायेगा। व्यक्तित्व की प्रधानता के कारण ही निबन्ध में तीन बातों की समाहिती आवश्यक मानी गयी है—(१) वैयक्तिक अनुभूतियों से समन्वित विचारों का प्रतिपादन (२) पाठक के मस्तिष्क को ही नहीं, उसके हृदय को गुदगुदाने की क्षमता, (३) साहित्यिक गुणों से कुछ लोगों का यह भ्रम है कि विचारात्मक निबन्ध पाठक के केवल मस्तिष्क को ही छूते हैं, वे उसके हृदय का, स्पर्श नहीं करते। "साहित्य की श्रेणी में आने वाले निबन्ध चाहे कितने ही गम्भीर या गम्भीर विषय पर क्यों न हो, वे हमारे हृदय की भाव-वीचियों को प्रबल उद्बलित करते हैं। वे आत्मिक, चिन्ता, वितर्क, विरोध, हर्ष आदि सच्चारियों को उद्दीप्त करते हुये उस भाव-दशा का विकास करते हैं जिसे रस-सिद्धान्त के आचार्यों ने 'शान्त-रस' कहा है। बौद्धिक विषयों की भावात्मक अनुभूति या पूर्ण तन्मयता का नाम ही शान्त-रस है जो उत्कृष्ट साहित्यिक निबन्धों द्वारा प्राप्य है।"

प्रस्तुत सभी बातों को ध्यान में रखते हुये हम बाबू गुलाबराय द्वारा दी गयी निबन्ध की परिभाषा को आदर्श-रूप में स्वीकार कर सकते हैं। उनके विचारानुसार निबन्ध की परिभाषा है—“निबन्ध उस गद्य-रचना को कहते हैं जिसमें सीमित आकार के भीतर किसी विषय का वर्णन या प्रतिपादन एक विशेष निजीपन, स्वच्छन्दता, सौष्ठव और सजीवता तथा आवश्यक संगीत और सभ्यता के साथ किया गया हो।”

साहित्यिक निबन्ध के विषय में बात करते समय एक प्रश्न और हमारे समक्ष आता है। प्रश्न है, क्या साहित्यिक निबन्ध में साहित्यिक विषय ही लिये जा सकते हैं अथवा विषयों का चयन राजनीति, समाज-शास्त्र आदि से भी किया जा सकता है? उत्तर बड़ा ही स्पष्ट है। निबन्ध का विषय कहीं से भी लिया जा सकता है,

ये सभी प्रकार के निबन्ध अनेक प्रकार की शैलियों में लिखे जाते हैं। वर्णनात्मक तथा विवरणात्मक निबन्धों के लिये व्यास-शैली का प्राधान्य लिया जाता है। विचारार्थक निबन्धों में समास-शैली तथा भावात्मक निबन्धों में चारा-शैली तरंग-शैली तथा विशेष-शैली को अपनाया जाता है। उद्दिष्ट निबन्धों के लिए उद्दिष्ट प्रकार की शैली को अपनाया ही जाय यह कोई अकारण नियम नहीं। निबन्धकार किसी भी प्रकार के निबन्ध के लिए किसी भी प्रकार की शैली को अपना सकता है। जब तक प्रायः निबन्धकार जिस प्रकार के निबन्ध के लिये जिस प्रकार की शैली को अपनाता रहे है उसी का उल्लेख करना यहाँ पर प्रयोजन है। व्यास-शैली में विषय का विस्तार से वर्णन किया जाता है। समास-शैली में अनेक विषय को कम-से-कम शब्दों में समाहित कर देना चाहता है। चारा शैली में भावों की चार प्रवाहमय रहकर प्रायः एक वृत्ति से चलती है किन्तु तरंग-शैली में वे भाव झटपट हुए प्रतीत होते हैं—तरंग की भाँति उठते और गिरते प्रतीत होते हैं। विशेष शैली में वह कुछ-कुछ जलड़ी हुई रहती है, उसमें सारसम्य और निर्वचन का अभाव रहता है।

हिन्दी निबन्धों का विकास

निबन्ध हिन्दी साहित्य की अत्यन्त नूतन विधा है। संस्कृत-बाहुल्य में इस साहित्य विधा के जन्म कीज तक नहीं दिखायी देते। बस्तुतः हिन्दी में निबन्ध का विकास पारंपारिक साहित्य से प्रभावित होकर हुआ है। यही कारण है हिन्दी-निबन्ध भारतेन्दु से पूर्व दिखायी नहीं पड़ता।

(घ) भारतेन्दु-युग—भारतेन्दु के साहित्य-क्षेत्र में प्रवेश करते ही देश में सांस्कृतिक और राजनीतिक चेतना उभित हुई। परिणामतः साहित्य के क्षेत्र में विभिन्न नयी विधाओं का जन्म हुआ। निबन्ध भी इसी युग में अस्तित्व में आया। इस युग के अधिकांश निबन्धकार विभिन्न पत्रिकाओं के सम्पादक भी थे अतः उन्होंने स्वयं ही निबन्ध लिखे ही पढ़ी को भी निबन्ध-लेखन के लिये प्रोत्साहित किया।

भारतेन्दु जी ने जिस प्रकार अपनी संपादक लेखनी के साहित्य की अन्य विधाओं को सम्पन्न बनाया उसी प्रकार उन्होंने निबन्ध-साहित्य की वीर्यवृद्धि में भी बहुत बड़ा योग दिया है। भारतेन्दु जी के अधिकांश निबन्ध भारतेन्दु मैगज़ीन 'कविचरणमुखा' तथा 'शमशोभिनी' पत्रिकाओं में प्रकाशित हुए हैं। 'गाढ़क या वृक्षवाम्य' हिन्दी भाषा दर्शन से हिन्दुस्तानियों का भी नहीं मिलता स्वयं ने विचारसमा का परिचयान परदा लेखनता और भारतवर्ष 'ईशु श्रुष्ट या ईश कृष्ण 'हिन्दी कुरानचरीफ' 'वैष्णव लक्ष्मण' 'अष्टावध पुराण की उपक्रमशिका 'अथ व स्तोत्र 'कण्ड स्तोत्र आदि भारतेन्दु जी के प्रसिद्ध निबन्ध हैं। निबन्ध-लेखन में उनका दृष्टिकोण प्रचारार्थक अधिक रहा है साहित्यिक कम। तत्कालीन राजनीतिक, सामाजिक एवं धार्मिक कुरीतियों पर कटारा व्यंग्य प्रहार करना भारतेन्दु जी का मुख्य लक्ष्य रहा है। उनकी भाषा-शैली के विषय में डॉ. केसरीनारायण गुप्त ने लिखा है— भारतेन्दु की शैलियों के विभिन्न प्रयोग उनके वर्णनात्मक और व्याख्यात्मक निबन्धों में देखने को मिलते हैं। उनकी आत्मकारिक शैली और प्रवाह शैली के सर्वत्र

प्रो० जयनाथ 'नलिन' ने निबन्ध की विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए लिखा कि निबन्ध का कोई निश्चित विषय नहीं होता। सभी स्थानों पर निबन्ध स्वतंत्रता विचरण कर सकता है। 'सर्व भूमि गोपाल की जामे अटक कहा' वाली बात निबन्ध विषय में स्वतः सिद्ध है। निबन्ध में महत्त्व विषय का नहीं, उस आत्मा का है जो बोल रही है, उन प्राणों का है जो उसमें सक्रिय है। निबन्ध नमक-मिर्च पर भी लिखा जा सकता है और कृष्ण महाराज की कपड़े की कगाली पर भी जो फुटपाथों पर पड़ी अनेक द्रौपदियों को एक इंच कपड़ा भी नहीं दे सकता। निबन्ध के स्वरूप की दूसरी विशेषता है—आकार-लघुता। निबन्ध सामान्यतः पन्द्रह-बीस पृष्ठों के आकार का होता है, अधिक बड़ा निबन्ध, निबन्ध न होकर प्रबन्ध हो जायगा। तीसरी विशेषता है—निबन्ध मन के स्वाधीन विचरण एवं चिन्तन पर आधारित होता है। इसी को दूसरे शब्दों में लेखक के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति कह सकते हैं। चौथी विशेषता है—निबन्ध की शैली में सक्षिप्तता, रोचकता एवं व्यंग्यात्मकता का होना।

उपर्युक्त दोनों विद्वानों द्वारा प्रस्तुत की गयी निबन्ध की विशेषताओं में कोई मौलिक अन्तर न होने के कारण, इन्हें बहुमत से स्वीकार किया जा सकता है।

निबन्धों का वर्गीकरण

निबन्धों को सामान्यतः चार कोटियों में विभक्त किया जाता है—(१) वर्णनात्मक, (२) विवरणात्मक, (३) विचारात्मक तथा (४) भावात्मक। वर्णनात्मक निबन्धों में प्राकृतिक उपकरणों तथा भौतिक पदार्थों को स्थिर रूप में देखकर वर्णन कर दिया जाता है। विवरणात्मक निबन्धों के वर्ण्य-विषय आखेट, पर्वतारोहण, साहसपूर्ण कार्य आदि होते हैं। एक आलोचक ने वर्णनात्मक तथा विवरणात्मक निबन्धों में अन्तर करते हुए लिखा है—वर्णनात्मक निबन्धों में प्रायः भूगोल, यात्रा, वातावरण, ऋतु, तीर्थ, दर्शनीय स्थान, मेले-तमाशे, पर्व-त्योहार, सभा सम्मेलन आदि विषयों का वर्णन होता है जबकि विवरणात्मक में किसी वृत्तान्त या घटना का विवरण प्रस्तुत किया जाता है। वर्णनात्मक निबन्धों में दृश्यों का चित्रण अधिक होता है जबकि विवरणात्मक में घटनाओं का। वर्णनात्मक में स्थानगत वर्णन होता है जबकि विवरणात्मक में कालगत, दूसरे शब्दों में वर्णनात्मक निबन्ध में अधिकतर स्थिर क्रियाहीन पदार्थ का चित्र रहेगा जबकि विवरणात्मक में क्रियाशीलता का। अतः वर्णनात्मक और विवरणात्मक में मोटा भेद घटनात्मकता या कथात्मकता का होता है।" विचारात्मक निबन्धों में बौद्धिक विवेचन का प्राधान्य रहता है। आचार्य शुक्ल के शब्दों में—'शुद्ध विचारात्मक निबन्धों का चरम उत्कर्ष वही कहा जा सकता है जहाँ एक-एक पैराग्राफ में विचार दवा-दवाकर ठूँसे गये हों और एक-एक विचार किसी सम्बद्ध विचार-खण्ड को लिए हो।' भावात्मक निबन्धों में रागात्मकता का प्राचुर्य रहता है। यो तो विचारात्मक निबन्ध में भी रागात्मकता रहती है और भावात्मक निबन्ध में भी बौद्धिक विवेचन, किन्तु इन दोनों प्रकार के निबन्धों में अन्तर यह है कि विचारात्मक निबन्धों में विचार अधिक और हार्दिकता कम मात्रा में होती है जबकि भावात्मक निबन्धों में भाव का अंश अधिक और विचार-तत्त्व न्यून होता है।

इस युग के निबंध-लेखकों की शैली का विरलेक्षण करते हुए एक प्राबुद्धिक प्रालोचन ने कहा है— वस्तुतः भारतेन्दु-युग के सभी निबंधकारों में वैयक्तिकता के साथ-साथ सामाजिकता का समन्वय मिलता है। उनके विषय-क्षेत्र में व्यापकता और विविधता मिलती है। हास्य और व्यंग्य का पुट उन्होंने दिया है किन्तु यह हास्य और व्यंग्य सोढ़स्प है—उसका उद्देश्य किसी सामाजिक या राजनीतिक विषयता पर चोट करना है। गूढ़ से गूढ़ विषयों को भी इस युग के लेखकों ने सरल सुबोध एवं मनोरंजक शैली में प्रस्तुत किया है। उनकी भाषा-शैली में व्याकरण की दृष्टि से स्वच्छता या सुदृढ़ता यत्न ही न हो किन्तु पाठक के हृदय को गुप्तपुष्टाने उसके मस्तिष्क को झटका देने व उनकी भावना को स्पष्ट करने में यह पूर्णतः समर्थ है। उनके निबंध कुछ वैज्ञानिक निबन्ध नहीं अपितु वे आदर्श साहित्यिक निबंध हैं जिनमें विचारों के साथ-साथ भावनाओं का भी उद्बोधन होता है।

(घा) द्विवेदी-युग—द्विवेदी-युग के निबंधों में यत्मीरता एवं शासीनता प्रागे जयी और उनका मुख्य सम्बंध सम्य एवं शिक्षित समाज से हो गया। द्विवेदी जी ने भाषा का संस्कार करके उसे भावामिष्यजन की शक्ति से समन्वित किया और अपने समय के लेखकों को छिष्ट संस्कृत एवं व्याकरण-सम्मत भाषा में विचारों को व्यक्त करने की प्रेरणा दी। इस युग में अनेक प्रकार के निबंध लिखे गए, जैसे सामाजिक, सार्वजनिक, साहित्यिक प्रालोचना-सम्बंधी आदि।

द्विवेदी जी ने निबंध-लेखन में लेखन के आदर्श को अपने सामने रखा। साथ ही ब्रह्म विचार-रत्नावली के नाम से लेखन के निबन्धों का अनुवाद भी किया। प्रालोचनात्मक साहित्यिक निबंधों का सुप्रपात द्विवेदी जी के निबंधों से प्रारम्भ होता है। कविता 'कवि और कविता' 'कवि-कर्तव्य' 'उपन्यास' 'नाटक' 'कवियों की उमिरा-विषयक उपासीनता' जैसे साहित्यिक निबंधों में भी द्विवेदी जी ने प्रत्यक्ष साधारण एवं सरल शैली को अपनाया है। उन्होंने कुछ ऐसे निबंध भी लिखे हैं जिनमें सरसता रोचकता और भावमयता के साथ प्रामाण्यता भी दृष्टिगत होती है। ऐसे निबंधों में नल का वृत्तर वृत्त-कार्य' 'हृद सवेस' 'गोपियों की भगवद् भक्ति' 'दण्ड देव का प्रारम्भनिवेदन' आदि मुख्य हैं। द्विवेदी जी की व्यंग्यारम्भक शैली देखते ही बनती है। 'कवि और कविता' लेख में छायावादी लेखकों पर तीव्र व्यंग्य-बाण छोड़े हुए हैं लिखते हैं— 'छायावादियों की रचना तो कभी-कभी समय में भी नहीं पाती। वे बहुधा बड़े ही विलक्षण छवों या वृत्तों का भी प्रयोग करते हैं। कोई सौन्दर्य लिखते हैं, कोई छ परे कोई न्याय परे तो कोई तेरह परे। किसी की बार सठरें पत्र-पत्र लम्बी तो दो सठरें दो ही पद्य की फिर ये सौप बेनुकी पद्यावली भी लिखने की बहुधा रुपा करते हैं। इस बधा में इनकी रचना एक अजीब गोरखवा हो जाती है न ये शास्त्र की धागा के कायल न ये पूर्ववर्ती कवियों की प्रणाली के अनुवर्ती न ये सत्यमालोचकों के परामर्श की परवाह करने वाले। इनका मूल-मन्त्र है— इन तुनी हीमरे भरत। द्विवेदी जी की शैली में विषय के अनुकूल यत्मीरता भी बहुत है। उदाहरण के लिए उनके 'मेघदूत' नामक निबंध से ॥ पक्षियों की आ सजती है— "कविता

भी यही होते हैं। प्रत्येक परिस्थिति, पात्र और भाव के अनुरूप अभिव्यजन की क्षमता उनमें पूरी-पूरी थी। इसी से उनके निबंधों में कही चलती भाषा की छटा दिखायी पड़ती है, कही मुहावरो की वदश है और कही शब्द-क्रीड़ा या चमत्कार की प्रवृत्ति है।”

प० बालकृष्ण भट्ट ने ‘हिंदी-प्रदीप’ नामक पत्रिका के सम्पादक के साथ ही साथ वर्णनात्मक, विवरणात्मक, विचारात्मक एव भावात्मक सभी प्रकार के निबंध भी लिखे। इनके प्रमुख निबंधों के नाम हैं—‘मेला-ठेला’, ‘वकील’, ‘सहानुभूति’, ‘आशा’, ‘खटका’, ‘इंगलिश पढ़े तो बावू होय।’, ‘रोटी तो किसी भाँति कमा खाय ‘मुछन्दर’, ‘आत्म-निर्भरता’, ‘माधुर्य’, ‘शब्द की आकर्षण शक्ति’, ‘चन्द्रोदय’ आदि। ‘साहित्य सुमन’, भट्ट निबंधावली’, ‘भट्ट निबंधमाला’ आदि भट्ट जी के निबंध-संग्रह हैं। इन्होंने अपने निबंधों में विनोद-प्रियता को अच्छा स्थान दिया है। जटिल विषय को सरल ढंग के अभिव्यक्ति कर देने की इनकी शैली रही है विश्लेषणात्मक, भावात्मक, व्यंग्यात्मक आदि कई प्रकार की शैलियों का इन्होंने आश्रय लिया है

प्रतापनारायण मिश्र ‘ब्राह्मण’ के सम्पादक थे। उन्होंने इस पत्रिका का सम्पादन भी किया और निबंध भी लिखे। उनके निबंधों के विषय विविध हैं। ‘भौं’, ‘दौत’, ‘पेट’, ‘पुच्छ’, ‘नाक’, ‘वृद्ध’, ‘प्रताप-चरित’, ‘दान’, ‘जुआ’, ‘अपव्यय’, ‘नास्तिक’, ‘ईश्वर की मूर्ति’, ‘शिव, मूर्ति’, ‘सोने का ढडा’, ‘मनोवेग’, ‘वात’, आदि उनके अत्यंत प्रसिद्ध निबंध हैं। कहावतों और मुहावरो के प्रयोग तथा अनुप्रास और श्लेष के चमत्कार से वे अपने पाठक के साथ पूर्ण आत्मीयता स्थापित कर लेते हैं। उनके ‘वात’ नामक निबंध में मुहावरो की झडी देखते ही बनती है—‘ढाकखाने अथवा तारघर के सहारे से बात की बात में चाहे जहाँ की जो बात हो जान सकते हैं। इसके अतिरिक्त बात बनती है, बात बिगड़ती है, बात आ पड़ती है, बात जाती रहती है, बात जमती है, बात उखड़ती है, बात खुलती है, बात छिपती है, बात चलती है, बात अड़ती है।’ आदि।

भारतेन्दु जी के मित्र चौधरी बदरीनारायण ‘प्रेमघन’, ‘आनंद कादम्बिनी’ (मासिक) और ‘नागरी-नींदर’ (साप्ताहिक), इन दो पत्रिकाओं के सम्पादक थे। इन्हीं पत्रिकाओं में उनके निबंध भी प्रकाशित हुए। ‘नेशनल काँग्रेस की दुर्दशा’, ‘भारतीय प्रजा के दल’, हिन्दी भाषा का विकास’, ‘परिपूर्ण प्रवास’, उत्साह-आलम्बन’ आदि उनके अत्यंत प्रसिद्ध निबंध हैं। इनकी शैली में काव्यमयता और आलंकारिकता बहुत अधिक है।

बालमुकुन्द गुप्त ने भी ‘वगवासी’, ‘भारत मित्र’ आदि पत्रिकाओं का संपादन कार्य भी किया और निबंध भी लिखे। निबंध-लेखन में इन्होंने अपना उपनाम ‘शिव-शम्भू’ रखा। इनके निबंध ‘शिव-शम्भू’ का चिट्ठा नाम से प्रसिद्ध हैं। विदेशी शासकों पर इन्होंने बड़े ही मीठे व्यंग्य कसे हैं।

भारतेन्दु-युग के अन्य निबंधकारों में राधाचरण गोस्वामी, श्रीनिवासदास, अम्बिकादत्त व्यास आदि ने भी अच्छी ख्याति अर्जित की है।

“चित्तमणि” के निबन्धों का विषय अत्यन्त सूक्ष्म एवं गम्भीर—मनोविज्ञान एवं रसानुभूति है तथा उनका प्रतिपादन भी प्रौढतम स्त्री में हुआ है। उनमें एक ओर चित्त की मौलिकता विवेचन की गम्भीरता विवेचन की सूक्ष्मता एवं स्त्री की प्रसन्न दृष्टिगोचर होती है तो दूसरी ओर उनमें भेदक की वैयक्तिकता भावात्मकता एवं व्यप्यात्मकता का वर्णन भी स्मान-स्मान पर होगा। उनके निबन्धों में व्यक्ति एवं विषय का ऐसा सफ़्त समन्वय हुआ है कि इस बात का निर्णय करना कठिन हो जाता है कि उन्हें व्यक्ति प्रमाण नहे या विषय प्रमाण ? ईर्ष्या भय सज्जा क्रोध लोभ प्रादि मनोवृत्तियों का विवेचन उन्होंने अत्यन्त पौन्य दृष्टि से किया है। इन निबन्धों में एक ओर उनकी श्रुति में मनोवैज्ञानिकता का परिचय मिलता है तो दूसरी ओर उनका समाज दार्शनिक दृष्टिकोण भी स्पष्ट रूप में दिखाई पड़ता है। एक मनोवैज्ञानिक समाज दार्शनिक एवं साहित्यकार दोनों के कार्य भार का निर्वाह अनेक सुकस की ने चित्तमणि में सफलतापूर्वक किया है।

यदि सुकस जी की प्रौढ प्रतिभा एवं स्वतन्त्र चित्त को देखना हो तो उनके ‘कविता क्या है ? साधारणीकरण और व्यक्ति-वैयक्तिकता’ रसात्मक बोध के विविध रूप’ काव्य में लोक-मंगल की साधनास्था नामक निबन्धों को देखा जा सकता है। साधारणीकरण की समस्या को सुकस जी ने संस्कृतभाषाओं की परम्परा से हटकर अपने ढंग से सुलझाया है।

सुकस जी की निबन्ध-शैली के विषय में एक आलोचक का मत है— निबन्धकार सुकस जी की शैली में भी निबन्ध विधिगता मिलती है। भारतेन्दु-रूप की ही मौलिकता उसमें है किन्तु वे उनका छिछोरेपन से दूर हैं। द्विवेदी-रूप की ही विचार तत्त्वता उसमें है किन्तु वेही सुकसता का जगमें अभाव है। विचारों की गम्भीर गान्धियों के बीच-बीच में उत्तरी हास्य-व्यंग्य से आत-प्रोग उक्तियाँ कितनी स्वच्छ सीतल निर्द्वन्द्व के कोमल-मधुर कम-कम-कम स्वर की तरह सुनाई पड़ती हैं। वस्तुतः गम्भीर विषयों के निबन्धों के लिये स्त्री के जिन गुणों की अपेक्षा हम करते हैं सुकस जी की शैली में वे सभी गुण पाये जाते हैं। उनके कुछ निबन्ध अत्यन्त गम्भीर प्रौढ एवं सूक्ष्म होने के कारण सामान्य पाठकों के लिये कुछ अवलम्ब ही पाये हैं।

निबन्धकार के रूप में बाबू गुलाबराज ने पर्याप्त कीर्ति अर्जित की है। उनके निबन्ध-संग्रहों में फिर निराशा क्यों ? ‘मेरी व्यक्तित्वताएँ तथा मेरे निबन्ध’ की बहुत पवित्र प्रमिति मिली है। व्यक्तित्व की सरमता अनुभूति का समन्वय विचारों की स्पष्टता एवं शैली की सुबोधता उनके निबन्धों की प्रमुख विधायताएँ हैं। उनकी शैली में हास्य और व्यंग्य का पुनः स्थान-स्थान पर मिलता है। किन्तु इस हास्य व्यंग्य का लक्ष्य उन्हीं जितनी पाठ्य को नहीं बरम्ब अपने ही को बनाया है। उदाहरण के लिये मेरी दमिनी का एक पृष्ठ’ से कुछ पंक्तियाँ यही प्रस्तुत हैं— ‘तीर, घाबलन उन (मैं) का दुःख बम हो जाने पर भी धीरे धीरे मिश्रों को छाक भी गिला न मकने की विवशता की अनुभूति के होने हुए भी उसके लिये सुना लाना अनिवार्य हो जाता है। वही साधारणीकरण और समन्वयजनकता की बर्षा धीरे धीरे बूँदों का नाव। सुना सरीर पर मुझ भी पाँव के पीछे ऐसे ही चलना बहुत है, बीते बहुत है

कामिनी के कमनीय नगर में कालिदास का मेघदूत एक ऐसे भव्य भवन के सदृश है, जिसमें पद्म-रूपी अनमोल रत्न जड़े हुए हैं—ऐसे रत्न जिनका मोल ताजमहल में लगे हुए रत्नों से भी कहीं अधिक है।”

द्विवेदी-युग के निबन्ध-लेखकों में प० माधवप्रसाद मिश्र का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। मिश्र जी पुरातन संस्कृति और सनातन धर्म के सच्चे समर्थक थे। देश के प्रति उनके हृदय में अगाध अनुराग था। यही कारण है कि उन्होंने अपने अधिकांश निबन्ध धार्मिक विषयों पर लिखे। ‘रामलीला’, ‘पर्व-त्यौहार’, ‘तीर्थस्थान’ आदि ऐसे ही निबन्ध हैं। ‘धृति’, ‘क्षमा’ जैसे विचारात्मक निबन्ध लिखने में भी उनको पर्याप्त सफलता मिली है। उनकी भाषा संस्कृत-गर्भित, प्रौढ़ एवं सशक्त है।

गोविन्दनारायण मिश्र की शैली अलंकार-बहुला एवं संस्कृतमयी होने के कारण पर्याप्त दुरुह हो गई है। साहित्य की परिभाषा देते हुए उन्होंने लिखा है—‘मुक्ताहारी नीर-क्षीर-विचार, मुचतुर-कवि-कोविद-राज हिम-सिंहासनी, मदहासिनी त्रिलोक प्रकाशिनी सरस्वती माता के अति दुलारे, प्राणों से प्यारे पुत्रों की अनुपम, अनोखी, अतुलवाली, परम प्रभावशाली सुजन मन-मोहिनी नवरस भरी सरस सुखद-विचित्र वचन-रचना का नाम ही साहित्य है।”

आलोचक होने के कारण बाबू श्यामसुन्दरदास ने मुख्य रूप से साहित्यिक विषयों पर ही निबन्ध लिखे। उनके प्रमुख निबन्धों के नाम हैं—‘भारतीय साहित्य की विशेषताएँ’, ‘समाज और साहित्य’, ‘हमारे साहित्योदय की प्राचीन कथा’ आदि। उनकी शैली प्रौढ़ होती हुई भी कहीं अस्पष्ट नहीं हो पाई है।

परसिंह शर्मा के निबन्धों में महापुरुषों के जीवन का चित्रण, समकालीन व्यक्तियों के स्मरण या उनको श्रद्धांजली साहित्य-समीक्षा आदि विषयों को ग्रहण किया गया है। उनके दो निबन्ध-संग्रह प्रकाश में आये हैं—‘पद्मपराग’ और ‘प्रबन्ध-मजरी’। उनकी शैली में वैयक्तिकता और सरसता है।

अध्यापक पूर्णसिंह के निबन्धों में स्वतन्त्र चिन्तन, भाव-प्रवणता और मधुरता को विशेष स्थान मिला है। लाक्षणिकता एवं व्यंग्य इनकी शैली की प्रमुख विशेषताएँ हैं। प० चन्द्रधर शर्मा गुलेरी के निबन्ध सख्या में कम होते हुए भी गुणों की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं। गम्भीर से गम्भीर विषयों के प्रतिपादन में भी गुलेरी जी की विनोद प्रियता झलक उठी है। ‘कल्लुषा घग्म’ नामक निबन्ध में हिंदुओं की रूढ़िवादिता पर करारे व्यंग्य कसे हैं।

स्पष्ट है कि द्विवेदी-युग के निबन्ध प्रायः विचार-प्रधान हैं। इनमें भारतेन्दु युगीन निबन्धों की अपेक्षा गम्भीरता अधिक है। इस युग के निबन्धों की एक बहुत बड़ी विशेषता यह है कि उनकी भाषा अत्यन्त परिष्कृत एवं व्याकरण के विषय में बँधी हुई है।

(ड) शुक्ल युग—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के निबन्ध संग्रह ‘चिन्तामणि’ से हिन्दी-निबन्ध एक नूतन दिशा की ओर मुड़ता है। शुक्ल जी ने ‘चिन्तामणि’ के निबन्धों के माध्यम से पाठकों के नमक नये विचार, नई अनुभूति तथा नई शैली प्रस्तुत की।

महाशेरी वर्गों के निबन्ध प्रायः संस्मरणपरक हैं। अतीत के बस बिना 'स्मृति की रेखाएँ' तथा शृंगारा की कहियाँ साम से उनके निबन्ध संग्रह प्रकाशित हुए हैं। अपने निबन्धों में उन्होंने वैयक्तिक अनुभूतियों सामाजिक विषमता तथा सोपित बग की बीन-हीन दशा का विषण्ण अत्यन्त मार्मिक एवं काव्यमय सीमा में निर्या है। इन निबन्धों में विचार की तूफानी और निष्कर्षकार की मेखान-सीसी दार्शनिक की दृष्टि एवं कवि की बाणी यद्य की सी विचारारम्भता एवं पद्य की सी भावार्थकता का सुन्दर समन्वय दृष्टिगोचर होता है।

डा. रामबिलास शर्मा विश्वज्ञानमिहू बीहान प्रमुत्तराय धादि निबन्धकारों के निबन्धों पर प्रवृत्तिवादी विचारवादा की स्पष्ट छाप है।

साहित्यिक निबन्ध लेखकों में प. गन्धर्वभारे बाबदेवी का प्रमुख स्थान है। 'प्राचुरिक साहित्य' 'हिन्दी साहित्य' बीम १० मदी धादि पुस्तकों में उनके उच्च कोटि के निबन्ध पाये जाते हैं। नतिनविनोचन शर्मा समदी भाग्यी प्रभाकर माधव धादि के निबन्ध अनेक उच्च कोटि के पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित हुये रहते हैं। इन सभी के निबन्धों में गम्भीरता के दर्शन होते हैं। डा. वेकराव के निबन्ध दृष्टि की सूक्ष्मता और विचारों की मौलिकता के लिए प्रसिद्ध हैं। धाम्तिप्रिय विवेकी भी प्राचुरिक काल के प्रमुख निबन्धकार हैं। 'मन्त्राग्नी' सामयिकी 'कुप' और माहित्य परिवाहक की भाषा 'बचतल' धादि धापकी प्रमुख निबन्ध रचनाएँ हैं।

प्रस्तुत निबन्धकारों के अतिरिक्त प्राचुरिक युग के निबन्धकारों में विपाराव गारव गुप्त लक्ष्मीकांत भा डा. बीरेन्द्र वर्मा डा. गणेश्वर सन्धिबानन्द हीरा नन्द चारस्मायन मन्त्र व अग्रवर्मी पाण्डेय प्रकाशचन्द्र गुप्त राधक सांस्कृत्यायन सेठ मोविन्दबान रागेय रावब डा. नामचरसिंह धादि भी प्रसिद्ध निबन्ध लेखक हैं। इन सभी निबन्धकारों में विभिन्न विषयों पर निबन्ध लिखे हैं।

उपसंहार

प्रस्तुत विवेचन इन बातों का माध्यम कर रहा है कि हिन्दी निबन्ध में अत्यन्त बान में बहुत अधिक प्रगति की है। आज अनेक निबन्धकार विभिन्न संविधों में निबन्ध लिख रहे हैं। वर्तमान निबन्ध-लेखक रत्ना में एक गटकने वाली बान यह है कि 'अपनीय निबन्ध प्रायः धामागत नक विषयों पर ही लिखे जा रहे हैं। सामाजिक राजनीतिक मतार्थज्ञानिध धादि विषयों पर निबन्ध लिखना प्रायः बन्द सा ही है। नया है। इनमें निबन्धा के विषयों में एकता पाती है और विषय की इस एक रचना के कारण पाठक निबन्धों के पढ़ने में ऊँच जा-जा अनुभव करता है। आज निबन्ध के लिए विषय वैविध्य की आवश्यकता है। यदि निबन्ध-लेखकों में इस और ध्यान दिया तो हिन्दी का भी निबन्ध-साहित्य विश्व के समुदाय निबन्ध-साहित्य में स्थान प्राप्त कर सकेगा।

लोग अकल के पीछे लाठी लेकर चलते हैं ।' लेकिन मुझे गधे के पीछे चलने में उतना ही आनंद आता है जितना कि पलायनवादी को जीवन में भागने में ।"

पदुमलाल पुन्नालाल वर्मा ने 'उत्सव', 'रामलाल पण्डित', 'नाम', 'समाज-मेवा', विज्ञान आदि निबन्ध लिखकर मौलिक विचारों एवं नूतन शैली के आदर्श को उपस्थित किया है। राय कृष्णदास, वियोगी हरि, शांतिप्रिय द्विवेदी आदि निबन्ध-लेखकों ने भी अपने निबन्धों में हृदय की तरल अनुभूतियों को प्रस्तुत किया है। डॉ० वासुदेव शर्मा अग्रवाल के निबन्ध अधिकतर सांस्कृतिक विषयों पर हैं।

शुक्ल-युग के निबन्धों के विवेचन से यह स्पष्ट है कि मूक्ष्मता एवं गम्भीरता इनकी प्रमुख विशेषताएँ हैं। मौलिकता के प्रति इस युग के निबन्धकारों का विशेष आग्रह है। निबन्ध-शैली में जिस व्यक्तित्व की झलक की अपेक्षा होती है, वह भी इनमें है। भाषा अत्यंत प्रौढ़ है।

(ई) आधुनिक युग — यहाँ पर आधुनिक युग से तात्पर्य उस काल से है जो शुक्ल जी के उपरान्त आता है। इस युग ने अत्यन्त उच्च कोटि के निबन्ध-लेखकों को जन्म दिया है। इन निबन्धकारों में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी, जैनेन्द्रकुमार, डा० नगेन्द्र, महादेवी वर्मा, डा० रामविलास शर्मा शिवदानसिंह चौहान, अमृतराय, नन्ददुलारे वाजपेयी नलिन विलोचन शर्मा, धर्मवीर भारती, प्रभाकर माचवे, डॉ० देवराज आदि के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी भारतीय संस्कृति एवं इतिहास के पुजारी हैं ; उनके निबन्ध इस बात के प्रत्यक्ष प्रमाण हैं। 'अशोक के फूल', 'कल्पलता', 'विचार और वितर्क' आदि उनके निबन्ध-संग्रहों के नाम हैं। 'धर्मस्य तत्त्व निहित गुहायाम्,' 'भारतीय संस्कृति की देन,' 'अशोक के फूल' 'मेरी जन्म भूमि,' 'वसन्त आ गया,' 'आम फिर बौरा गये' आदि उनके प्रसिद्ध निबन्ध हैं। गम्भीर से गम्भीर विषय पर भी लेखनी उठाने पर उनका पाण्डित्य पाठक के समक्ष सरस और मनोहर रूप धारण कर व्यंग्य-विनोद के साथ प्रस्तुत होता है। उनकी भाषा में सर्वत्र उनका व्यक्तित्व झलकता है। यदि एक ओर उनकी भाषा में संस्कृति वैभव है तो दूसरी ओर जनसाधारणोपयोगी सरलता और सुबोधता विद्यमान है। द्विवेदी जी के सभी निबन्ध उनकी रचनात्मक प्रतिभा, गम्भीर अध्ययन और प्रगाढ़ पाण्डित्य के परिचायक हैं।

जैनेन्द्रकुमार के निबन्ध अधिकतर दार्शनिक विषयों पर हैं। डा० नगेन्द्र ने मुख्यरूप से साहित्यिक विषयों पर लेखनी उठायी है। उनके निबन्ध 'विचार और विवेचन,' 'विचार और विश्लेषण,' विचार और अनुभूति' आदि निबन्ध-संग्रहों से प्रकाशित हुए हैं। डा० नगेन्द्र के निबन्धों के विषय में डा० गणपतिचन्द्र गुप्त का मत है—आपके निबन्धों में आचार्य शुक्ल की-सी मौलिकता, डा० हजारी प्रसाद की-सी रोचकता एवं गुलाबराय जी की-सी स्पष्टता एवं सरलता होती है उन्होंने एक ओर पाश्चात्य काव्यशास्त्र का गम्भीर अनुशीलन किया है तो दूसरी ओर वे प्राचीन भारतीय आचार्यों की काव्यशास्त्रीय परम्परा से परिचित हैं, अतः उनके दृष्टिकोण में एक अपूर्व सामञ्जस्य एवं सन्तुलन मिलता है। आचार्य शुक्ल एवं हजारी प्रसाद जी की निबन्ध लेखक परम्परा को आगे बढ़ाने का श्रेय डा० नगेन्द्र को ही है।"

महादेवी वर्मा के निबन्ध प्रायः संस्मरणार्थक हैं। 'भतीश के चम चित्र' 'स्मृति की रेखाएँ' तथा 'शृंगला की कड़ियाँ' नाम से उनके निबन्ध संग्रह प्रकाशित हुए हैं। अपने निबन्धों में उन्होंने वैयक्तिक अनुभूतियों सामाजिक विषमता तथा छोपित वर्ग की हीन-हीन ब्रह्मा का चित्रण अत्यन्त मार्मिक एवं काव्यमय शैली में किया है। इन निबन्धों में चित्रकार की तूफानी और निबन्धकार की सेखन-सीरी शार्पनिक की अन्तर्दृष्टि एवं कवि की भाषा गद्य की ही विचारारमकता एवं पद्य की-सी भावार्थकता का सुन्दर समन्वय दृष्टिगोचर होता है।

डा. रामनिवास सभी सिवदाननिह चौहान अमृतराय आदि निबन्धकारों के निबन्धों पर प्रसंशिकारी विचारधारा की स्पष्ट छाप है।

साहित्यिक निबन्ध-लेखकों में प. मन्वदुलारे बाजपेयी का प्रमुख स्थान है। 'प्राधुनिक साहित्य' 'हिन्दी साहित्य बीम' 'सची' आदि पुस्तकों में उनके लक्ष्य कोटि के निबन्ध पाये जाते हैं। नसिनबिलोचन सभी बमशी भाग्यी प्रभाव पराबे आदि के निबन्ध अनेक लक्ष्य कोटि के पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होत रहते हैं। इन सभी के निबन्धों में मन्मीरता के बर्सेन होने हैं। डा. देवराज के निबन्ध दृष्टि की सूक्ष्मता और विचारों की मौलिकता के लिए प्रसिद्ध हैं। आन्तिमिय डिबेरी श्री प्राधुनिक काव्य के प्रमुख निबन्धकार हैं। 'मचारिणी' 'साधयिकी' युग और मानस्य 'परिवाजक की वाक्' 'धरातल' आदि आपकी प्रमुख निबन्ध रचनाएँ हैं।

प्रस्तुत निबन्धकारों के अतिरिक्त प्राधुनिक युग के निबन्धकारों में निवाराम सरन पुष्ट लक्ष्मीकांत भूषा डा. बीरेन्द्र वर्मा डा. मयेंद्र लक्ष्मिदानन्द हीरा लाल बाटस्मानन प्रबोय चन्द्रबली पाण्डेय प्रकाशचन्द्र पुष्ट राहुन सविस्तरमान सेठ गोविन्दबास रागेय राजन डॉ. नामचरसिंह आदि भी प्रसिद्ध निबन्ध लेखक हैं। इन सभी निबन्धकारों ने विभिन्न विषयों पर निबन्ध लिखे हैं।

उपसंहार

प्रस्तुत विवेचन इस बात का साक्ष्य भर रहा है कि हिन्दी-निबन्ध में अत्यन्त बाल में बहुत अधिक प्रगति की है। आज अनेक निबन्धकार विभिन्न शैलियों में निबन्ध लिख रहे हैं। वर्तमान निबन्ध-लेखक-कला में एक लटकने वाली बात यह है कि प्रविष्ट निबन्ध प्रायः आलोचना मक विषयों पर ही लिखे जा रहे हैं। सामाजिक राजनीतिक मनोवैज्ञानिक आदि विषयों पर निबन्ध लिखना प्रायः बन्ध सा ही हो गया है। इससे निबन्धों के विषयों में एककृता आती है और विषय की हम एक रूपता के कारण पाठक निबन्धों से पड़ते हैं और उन का-सा अनुभव करता है। आज निबन्ध के लिए विषय वैविध्य की आवश्यकता है। यदि निबन्ध-लेखकों ने इस ओर ध्यान दिया तो हिन्दी का भी निबन्ध-साहित्य विश्व के समुल्लस निबन्ध-साहित्य में स्थान प्राप्त कर लेगा।

: ८२ :

हिन्दी-आलोचना स्वरूप एवं विकास

- १ आलोचना की परिभाषा
- २ आलोचना का उद्देश्य ।
- ३ आलोचना की विभिन्न पद्धतियाँ—(अ) संस्कृत की आलोचना-पद्धतियाँ, (आ) हिन्दी की आलोचना-पद्धतियाँ
४. आलोचना का विकास—(अ) संस्कृत में आलोचना, (आ) हिन्दी आलोचना का विकास—
(क) भक्ति काल, (ख) रीतिकाल, (ग) भारतेन्दु युग, घ) द्विवेदी युग (ङ) शुक्ल युग
(च) शुक्ल जी के परवर्ती प्रमुख आलोचक, (इ) हिन्दी आलोचना की बहुमुखी प्रगति ।
- ५ उपसंहार

आलोचना की परिभाषा

व्युत्पत्ति की दृष्टि से आलोचना' शब्द आ उपसर्गपूर्वक 'लोच्' धातु से 'ल्युट्' और तदनन्तर स्त्री-अर्थ में 'टाप्' प्रत्यय लगने से निष्पन्न हुआ है । इसका शब्दगत अर्थ 'गुण-दोष का विवेचन', 'परख', 'समीक्षा' आदि है । इस प्रकार यद्यपि 'आलोचना' शब्द संस्कृत-व्याकरण के अनुरूप है तथापि हिन्दी-साहित्य में विधा-विशेष के रूप में इस पर अंग्रेजी के 'लिटरेरी क्रिटिसिज्म' (Literary Criticism) की छाप है । अंग्रेजी के 'क्रिटिसिज्म' शब्द की निष्पत्ति ग्रीक शब्द 'क्रिटिकोस' से मानी गई है जिसका अर्थ विवेचन करना अथवा निर्णय देना है । स्पष्ट ही संस्कृत तथा ग्रीक शब्दों के अर्थों में कोई मूलभूत अन्तर नहीं है, वे दोनों ही प्रायः एक ही अर्थ का विवेचन करते हैं ।

आलोचना की परिभाषा देते हुए बाबू श्यामसुन्दरदास ने लिखा है—'साहित्य क्षेत्र में ग्रन्थ को पढ़कर उसके गुणों और दोषों का विवेचन करना और उसके सम्बन्ध में अपना मत प्रकट करना आलोचना कहलाता है । यदि हम साहित्य को जीवन की व्याख्या मानें तो आलोचना को उस व्याख्या की व्याख्या मानना पड़ेगा ।' डॉ० श्यामसुन्दरदास द्वारा प्रकट आलोचना की यह परिभाषा ऐसी है, जिसे स्वीकार करने में यदाचित् किसी भी विद्वान् को विप्रतिपत्ति नहीं हो सकती । इसीलिए उनकी इस परिभाषा को परिनिष्ठित स्वीकार किया जा सकता है ।

आलोचना का उद्देश्य

बाबू गुनावराय ने आलोचना के उद्देश्य को स्पष्ट करते 'आलोचना का मूल उद्देश्य कवि की कृति का सभी दृष्टिकोणों से ।

को उस प्रकार के आस्थापन में सहामता देना तथा उनकी कवि को परिमार्जित करना एवं साहित्य की प्रति निर्धारित करने में योग देना है। विभिन्न विद्वानों द्वारा आलोचना के सामान्यतः दो मुख्य उद्देश्य निर्धारित किये गये हैं—(१) सत् साहित्य के निर्माण को प्रोत्साहन तथा (२) असत् साहित्य का निराकरण। किन्तु इन उद्देश्यों के प्रतिरिक्त भी आलोचना का कुछ उद्देश्य होता है। एक अच्छा आलोचक अपने समकालीन कवि या लेखक की कृतियों की स्पष्ट आलोचना कर उसके मार्ग को प्रदर्शित करता है। जैसे कॉलेरिज ने बर्बेसबर्ग की आलोचना कर बर्बेसबर्ग के मार्ग को प्रदर्शित किया। किन्तु इसके लिए आवश्यकता इस बात की है कि आलोचक सहाय्य हो अन्यथा वह कवि या लेखक के साथ अन्याय भी कर सकता है। जैसा कि कीट्स के साथ हुआ। कीट्स के समकालीन आलोचकों ने कीट्स की अत्यन्त कटु आलोचना की। संवेदनशील कवि होने के नाते कीट्स के हृदय को ठेस लगी। परिणामतः वे केवल जीवित कवि की प्राप्ति में ही इस संसार से चल बसे। यदि वे कुछ और समय तक जीवित रहे होते तो उन्होंने प्रबंधी-साहित्य की भीषणता में और भी न जाने कितना बड़ा योग दिया होता। अस्तु आलोचक को बड़े ही निष्पक्ष भाव से किसी कृति का गुण-दोष विवेचन करना होता है, तभी वह अपने कृतिकार तथा पाठक के साथ न्याय कर सकता है, अन्यथा यदि उसमें कहीं पूर्वाग्रह हुआ तो वह किसी कला-कृति के साथ न्याय नहीं कर पायेगा। उदाहरण के लिए मैं जानसन जैसा महान् आलोचक भी अपने पूर्वाग्रहों के बलबलों में बन्ध होने के कारण मिस्टर बेसि विस्व विभूत कवि के साथ भी न्याय न कर सका। इसीलिए आलोचक के आवश्यक गुणों की ओर निर्भर करते हुए एक आलोचक ने लिखा है—“जिसका (आलोचक का) दोषों (पाठक तथा लेखक) के प्रति उत्तरदायित्व है। एक ओर वह कवि की कृति का सहाय्य व्याख्याता और निर्वाचक होता है तो दूसरी ओर वह अपने पाठक का विवादास्पद और प्रतिनिधि समझ जाता है। कवि की मति वह दृष्टा और सृष्टा—दोनों ही होता है। लोक-व्यवहार तथा शास्त्र का ज्ञान प्रतिभा और अभ्यास आदि साधन—जैसे कवि के लिए अपेक्षित हैं उसी प्रकार आलोचक के लिए भी।

आलोचना की विभिन्न पद्धतियाँ

संस्कृत-साहित्य में आलोचना का अत्यन्त ग्रीह रूप उपलब्ध होता है अर्थात् सर्वप्रथम संस्कृत की आलोचना-पद्धतियों को देख लेना ही अधिक समीचीन प्रतीत होता है।

(अ) संस्कृत की आलोचना-पद्धतियाँ संस्कृत में छः प्रकार की आलोचना पद्धतियाँ प्रचलित थी—(१) आचार्य-पद्धति (२) टीका-पद्धति (३) आस्थापन पद्धति (४) सूक्ति-पद्धति (५) कण्ठन-पद्धति तथा (६) लोचन-पद्धति। संस्कृत समय में जाने जाने लक्ष्य-ग्रन्थों की रस वर्णन आदि हैं। मुख्य उदाहरणों के रूप में और निरुक्त समय में जाने जाने ग्रन्थों की अथर्व शास्त्र या दोषों के रूप में उद्धृत करके उनके पुनर्दोषों की पथोपिष्ट समीक्षा आचार्य-पद्धति के अन्तर्गत मानी जाती थी। आलोचना की टीका-पद्धति में किसी साहित्यिक कृति की टीका करते समय टीकाकार कवि के पाद्य को दो स्पष्ट करता है या साध ही उसे उसकी कृतियों की

: ८२ :

हिन्दी-आलोचना स्वरूप एवं विकास

- १ आलोचना की परिभाषा
- २ आलोचना का उद्देश्य ।
- ३ आलोचना की विभिन्न पद्धतियाँ—(अ) संस्कृत की आलोचना-पद्धतियाँ, (आ) हिन्दी की आलोचना-पद्धतियाँ
- ४ आलोचना का विकास—(अ) संस्कृत में आलोचना, (आ) हिन्दी आलोचना का विकास—
(क) भक्ति काल, (ख) रीतिकाल, (ग) भारतेन्दु युग, (घ) द्विवेदी युग (ङ) शुक्ल युग
(च) शुक्ल जी के परवर्ती प्रमुख आलोचक, (इ) हिन्दी आलोचना की बहुमुखी प्रगति ।
- ५ उपसंहार

आलोचना की परिभाषा

व्युत्पत्ति की दृष्टि से 'आलोचना' शब्द आ उपसर्गपूर्वक 'लोच्' धातु से 'ल्युट्' और तदनन्तर स्त्री-अर्थ में 'टाप्' प्रत्यय लगने से निष्पन्न हुआ है। इसका शब्दगत अर्थ 'गुण-दोष का विवेचन', 'परख', 'समीक्षा' आदि है। इस प्रकार यद्यपि 'आलोचना' शब्द संस्कृत-व्याकरण के अनुरूप है तथापि हिन्दी-साहित्य में विधा-विशेष के रूप में उस पर अंग्रेजी के 'लिटरेरी क्रिटिसिज्म' (Literary Criticism) की छाप है। अंग्रेजी के 'क्रिटिसिज्म' शब्द की निष्पत्ति ग्रीक शब्द 'क्रिटिकोस' से मानी गई है जिस का अर्थ विवेचन करना अथवा निर्णय देना है। स्पष्ट ही संस्कृत तथा ग्रीक शब्दों के अर्थों में कोई मूलभूत अन्तर नहीं है, वे दोनों ही प्रायः एक ही अर्थ का विवेचन करते हैं।

आलोचना की परिभाषा देते हुए बाबू श्यामसुन्दरदास ने लिखा है—'साहित्य क्षेत्र में ग्रन्थ को पढ़कर उसके गुणों और दोषों का विवेचन करना और उसके सम्बन्ध में अपना मत प्रकट करना आलोचना कहलाता है। यदि हम साहित्य को जीवन की व्याख्या मानें तो आलोचना को उस व्याख्या की व्याख्या मानना पड़ेगा।' डॉ० श्यामसुन्दरदास द्वारा प्रकट आलोचना की यह परिभाषा ऐसी है, जिसे स्वीकार करने में कदाचित् किसी भी विद्वान् को विप्रतिपत्ति नहीं हो सकती। इसीलिए उनकी इस परिभाषा को परिनिष्ठित स्वीकार किया जा सकता है।

आलोचना का उद्देश्य

बाबू गुलाबराय ने आलोचना के उद्देश्य को स्पष्ट करते हुये लिखा है—
'आलोचना का मूल उद्देश्य कवि की कृति का सभी दृष्टिकोणों से मास्वाद कर पाठकों

ऐतिहासिक आलोचना में कवि की आत्मा का मूल स्रोत ऐतिहासिक और सामाजिक परिस्थितियों में खोला जाता है और तदनन्तर उस पर उन परिस्थितियों के प्रभाव को धाँका जाता है। साथ ही साहित्यिक परम्पराओं के बीच उसकी स्थापना भी की जाती है।

सुसमात्मक आलोचना के अन्तर्गत पूर्ववर्ती समकालीन तथा परवर्ती साहित्यकारों के साथ कवि और उसके साहित्य की तुलना कर उसके महत्त्व को स्थापित किया जाता है। इस प्रकार की आलोचना में कवि के साथ व्यापार भी हो सकता है। क्योंकि यह भी तो संभव है कि आलोचक अपनी बचि विधेय से परिचालित होकर निर्णय ले रहा हो। हिन्दी में देख लें कि 'बिहारी' को लेकर बहुत बड़ा विवाद खड़ा हुआ है और आलोचकों ने अपनी-अपनी रुचियों के अनुरूप एक-दूसरे को एक-दूसरे से बड़ा सिद्ध करने का प्रयास किया है। इस प्रकार की आलोचना लाभप्रद सभी हो सकती है कि आलोचक निर्णय करने में निष्पक्ष भाव से वैज्ञानिक दृष्टिकोण से काम ले।

वहाँ कवि के वैयक्तिक स्वभाव परिस्थितियों एवं प्रभाव को उसकी कृति के आधार पर परखा जाता है वहाँ मनोवैज्ञानिक आलोचना होती है। मनोवैज्ञानिक आलोचक कवि के स्वभावविशेष के उद्घापोह में इतना लौ जाता है कि कृति की उपेक्षा हो जाती है। इस प्रकार के आलोचकों की माया-चोरी अत्यंत दुःख होती है।

समाजवादी आलोचना में पहले साहित्य को बर्ण विधेय की उपज स्वीकार किया जाता है और फिर सामाजिक आवश्यकताओं के सहारे उसका मूल्यांकन किया जाता है। स्पष्टता इस आलोचना का मुख्य गुण है। इस प्रकार की आलोचना में सबसे बड़ी कमी यह है कि इसमें प्रायः राजनीति के वर्णन में ही कृति को देखा जाता है। समाजवादी आलोचक सर्वप्रथम इन्द्रात्मक नीतिकथा तथा सामरस्यवादी के आधार पर आलोचना करते हैं। इससे साहित्यिकता की उपेक्षा हो जाती है।

दूसरे प्रकार की व्यावहारिक समीक्षा, अर्थात् निर्णयात्मक समीक्षा में सामान्य आत्मीय निबन्धों के आधार पर आलोचक ग्रन्थ के कुछ-बोनों का विश्लेषण कर साहित्यिक दृष्टि से उसका मूल्य आँका जाता है और उन्हीं के अनुरूप उनकी शक्ति का मीमांसा कर दिया जाता है। इस प्रकार की आलोचना में आलोचक की स्थिति एक व्यावसायिक की भाँति होती है। वह निर्णय देता है। उसकी विज्ञप्ति 'यह वाच्य है' होना चाहिये वा के रूप में होती है।

आलोचना का विकास

पीछे बताया जा चुका है कि संस्कृत का आलोचना-साहित्य अत्यंत समृद्ध रहा है, पर हिन्दी-आलोचना पर विचार करने में पूर्व संस्कृत-आलोचना पर विह्वल दृष्टिपात कर देना उचित प्रतीत होता है।

(१) संस्कृत में आलोचना—संस्कृत में व्यवसायिक वैज्ञानिक आलोचना का विकास हुआ है। इन प्रकार की आलोचना के ग्रन्थों में संस्कृत में जो प्राचीनतम ग्रन्थ उल्लेख होता है वह भरत मुनि का नाट्यशास्त्र है। इस ग्रन्थ में नाट्य-निबन्धों

विशेषताओं तथा रस, ध्वनि, अलंकार आदि का भी उल्लेख करना पड़ता था। शास्त्रार्थ पद्धति में आचार्य अपने पूर्ववर्ती आचार्य से असहमत होने की स्थिति में उसकी उक्तियों का अत्यन्त प्रबल तर्कों से खण्डन करता था और अपने मत का मण्डन करता था। सूक्ति-पद्धति के अन्तर्गत संस्कृत काव्यों एवं कवियों के विषय में प्रशंसात्मक उक्तियाँ आती हैं। खण्डन-पद्धति पूर्णरूपेण दोष-दर्शन की प्रणाली है। लोचन-पद्धति में आलोचक आलोच्य विषय के अर्थ को पूर्णतया हृदयगम करा के रचना की अन्तर्दृष्टि की विशद समीक्षा करता था। थोड़े-बहुत अंशों में हिन्दी में आज भी ये पद्धतियाँ प्रचलित हैं।

(आ) हिन्दी की आलोचना-पद्धतियाँ—हिन्दी-आलोचना का विकास अत्यन्त आधुनिक युग में हुआ है। विज्ञान की उन्नति के साथ-साथ दूरस्थ देश एक-दूसरे के प्रतिवेशी-से बन गये हैं। ऐसी स्थिति में एक देश की सभ्यता, संस्कृति एवं साहित्य का दूसरे देश पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही है। हिन्दी आलोचना भी पश्चिम से प्रभावित हुई है और उगने संस्कृत की आलोचना-परम्परा तथा पाश्चात्य आलोचना-परम्परा के बीच सुन्दर सामञ्जस्य स्थापित किया है। परिणामस्वरूप उसमें विभिन्न पद्धतियों का जन्म अनिवार्य है। सामान्यतः तो हिन्दी-आलोचना को दो ही वर्गों में रखा गया है (१) सैद्धान्तिक तथा (२) व्यावहारिक। “जहाँ साहित्य-रचना के सामान्य नियमों का विवेचन होता है उसे सैद्धान्तिक आलोचना कहते हैं जबकि इन नियमों के आधार पर किसी कृति या रचना की समीक्षा करना व्यावहारिक आलोचना है।” व्यावहारिक आलोचना के अन्त्य अनेक प्रभेद किये गये हैं, जिनमें मुख्य हैं— (१) आत्मप्रधान या प्रभाववादी समीक्षा, (२) व्याख्यात्मक समीक्षा तथा (३) निर्णयात्मक समीक्षा।

आत्मप्रधान अथवा प्रभाववादी समीक्षा में आलोचक किसी साहित्यकार की कृति का अध्ययन करते समय उस कृति की भाव-लहरी में बह जाता है और फिर उस पर जैसा प्रभाव पड़ता है उसे अपनी रूचि के अनुरूप व्यक्त कर देता है। इस प्रकार की समीक्षा में आलोचक किसी लक्षण-ग्रन्थ के नियमों का कायल नहीं होता। हिन्दी में जैनेन्द्र, शान्तिप्रिय द्विवेदी आदि इसी प्रकार के आलोचक हैं। इस प्रकार की आलोचना में आलोच्य-ग्रन्थ के साथ न्याय की आशा कम रहती है, क्योंकि इसमें आलोचक अपनी ही रूचियों अरुचियों से प्रचालित होता है।

दूसरे प्रकार की व्यावहारिक आलोचना, अर्थात् व्याख्यात्मक समीक्षा में आलोचक मिद्धान्तों और आदर्शों को त्याग कर एक अन्वेषक के रूप में कवि की अन्तरात्मा में प्रविष्ट होकर अत्यन्त सहृदयतापूर्वक उसके आदर्शों, उद्देश्यों तथा विशेषताओं की व्याख्या और विवेचन करता है। इस प्रकार की आलोचना में कवि के साथ न्याय होने की बहुत अधिक संभावना रहती है।

बाबू गुलाबराय ने व्याख्यात्मक आलोचना की महायक-रूप में उपस्थित होने वाली चार अन्य आलोचना-पद्धतियों को स्वीकार किया है। इनके नाम हैं—(अ) ऐतिहासिक, (ब) तुलनात्मक, (स) मनोवैज्ञानिक और (द) समाजवादी।

एवं रसिक-प्रिया की रचना सामान्य लोगों को काव्यशास्त्र के सामान्य नियमों एवं सिद्धांतों को समझाने के उद्देश्य से की। निम्न के उपरान्त इस नाम में रीति-परम्परा का जो विकास हुआ उस चार वर्गों में बांटा गया है—काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों के रचयिता—अनेक कवियों ने काव्य शास्त्र के सभी वर्गों का प्रतिपादन किया जिसमें आचार्यत्व की भूमिका मिलती है। (२) रस धीर नायिका श्रेष्ठ सम्बन्धी ग्रन्थों के रचयिता—इस वर्ग के कवियों का मुख्य आचार्यत्व कम या अमोरोरंजन के निमित्त काव्यशास्त्र की भाँड़ में कामुकता और रस को प्रवाहित करना अधिक था। (३) धर्मकार-शास्त्रीय ग्रन्थों के रचयिता—कुछ कवियों ने केवल धर्मकारों का प्रतिपादन किया है। इनका उद्देश्य विद्याधियों को धर्मकार ज्ञान के निमित्त काव्यमय शैली में 'पाठ्य-पुस्तकों' का निर्माण करना था। उस युग में भुक्त-यंत्र का प्रचार था अतः किसी एक ही पुस्तक का सर्वत्र प्रचार नहीं हो पाता था विभिन्न क्षेत्रों में विभिन्न कवियों द्वारा विभिन्न ग्रन्थों की रचना होती थी। (४) कुछ कवियों ने केवल तब लिख एवं पद्य-वर्णन को लेकर काव्य-ग्रन्थों की रचना की। इनमें भी विभूत रसिकता का छद्म मिलता है।

इन मध्यकालीन काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों का कोई विशेष महत्त्व नहीं है। एक तो इनका प्रचार संस्कृत काव्य-शास्त्र है जिसका ज्ञान माया-युग में अनुबाध कर देता ही इनका लक्ष्य रहा है। इनमें मौलिकता नहीं मिलती। दूसरे इनमें विवेचन की प्रौढ़ता गम्भीरता या स्पष्टता का अभाव है और तीसरे इनमें यथार्थ का प्रयोग न होने के कारण ये समीक्षा के लक्ष्य स्वरूप की प्रस्तुत करने में असमर्थ हैं।

इन ग्रन्थों का यदि कुछ महत्त्व स्वीकार किया जा सकता है तो केवल इतना ही कि उन्होंने संस्कृत न जानने वाली जनता को काव्यशास्त्र के सामान्य नियमों से परिचित कराया और संस्कृत की परम्परा को जीवित रखा।

(ब) भारतेन्दु-युग हिन्दी की आधुनिक आलोचना का जन्म भारतेन्दु-युग में ही माना जाना चाहिये। जिस प्रकार भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने हिन्दी की कुछ अन्य नूतन विधाओं पर सर्वप्रथम अपनी लेखनी उठायी उसी प्रकार आलोचना के क्षेत्र में वे ही सर्वप्रथम अग्रतः रित हुए। उन्होंने नाटक नामक आलोचनात्मक ग्रन्थ की रचना की जो सन् १८८३ ई. में प्रकाशित हुई। इस ग्रन्थ में उनकी सूक्ष्म दृष्टि और स्वयं एक पाश्चात्य काव्यशास्त्र में प्रशिक्षित नाटकों के नियमों में सामंजस्य स्थापित कर अपने युग के नाट्यकारों के लिये सामान्य नियम निर्धारित करने की रही है। बड़ी-बड़ी पर उनकी मौलिक उद्भावनाएँ भी बैलूने को मिलती हैं। नाट्यकारों के माग का निर्वाह करते हुए वे लिखते हैं—'नाट्यविद्वत्-नाट्य प्रशंसन करना हा तो प्राचीन गम्य रीति ही परिस्थान करें यह आवश्यक नहीं किन्तु वर्तमान समय में इस नाम के लिये तथा सामाजिक सौधों की रचना जान की प्रवृत्ति जनता में बिलम्ब है इससे अग्रिम प्राचीन मत अक्षम्य बन करके नाटक यदि हरेक काव्य विज्ञता युक्ति-युक्त नहीं बोध होता। नाटक की सर्व प्रवृत्ति यदि घटा घटित के विषय में उनका मत है—'अन्युक्त नाटक की भाँति हिन्दी नाटकों में इनका अनुपपन्न करना या किसी नाट्यकार में इनको अल्पवैक्य रखकर हिन्दी

हिन्दी आलोचना स्वरूप एवं विकास

के साथ ही साथ रस-सिद्धान्त की स्थापना की गयी है। भरत ने रस को नाटक साहित्य का मूल तत्त्व माना है और बताया है कि स्थायी भाव के साथ अनुभाव एवं संचारी भावों के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। भरत के रस-सिद्धान्त के जो प्रमुख व्याख्याता आचार्य हुए उनमें भट्ट लोल्लट, शकुन, भट्ट अभिनवगुप्त, पण्डितराज जगन्नाथ आदि मुख्य हैं। इन्होंने रस की व्याख्या अपने दृष्टिकोणों से प्रस्तुत की है। संस्कृत के कुछ आचार्यों ने काव्य की आत्मा रस मानकर अलंकार को माना है। इन आचार्यों के अन्तर्गत भामह, उद्भट, दण्डी आचार्य आते हैं। इन्होंने अलंकार को अत्यंत व्यापक अर्थ में ग्रहण किया और 'सौन्दर्य' का पर्यायवाची माना। जिस प्रकार उपर्युक्त विभिन्न आचार्यों द्वारा की आत्मा के रूप में रस तथा अलंकार की अलग-अलग रूप से प्रतिष्ठा हुई प्रकार वामन ने रीति-सम्प्रदाय का प्रवर्तन कर रीति को, कुन्तक ने वक्रोक्ति-सं का प्रवर्तन कर वक्रोक्ति को, तथा आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सम्प्रदाय का प्रवर्तन ध्वनि को काव्य की आत्मा बताया। आचार्य क्षेमेन्द्र ने इन सभी के उचित प्रयोजन देते हुए औचित्य-सम्प्रदाय की स्थापना की और औचित्य को काव्य की आधार पर प्रतिष्ठित किया।

स्पष्ट है कि संस्कृत के आचार्य सिद्धान्त-स्थापना में ही लगे रहे, सिद्ध प्रयोग की ओर उन्होंने कोई विशेष ध्यान नहीं दिया। कुछ काव्यशास्त्री अवगत हुए जिन्होंने 'काव्य-दोष-निरूपण' प्रसंग में अपने पूर्ववर्ती तथा समकालीन कवि आड़े हाथों लिया है।

(आ) हिन्दी-आलोचना का विकास—आलोचना को हम जिस अर्थ में करते हैं, उसका वास्तविक विकास तो आधुनिक युग में, पाश्चात्य आलोचना प्रभावित होकर ही हुआ है, किन्तु फिर भी भक्तिकाल तथा रीतिकाल में थोड़ा आलोचना मिल ही जाती है। इस भक्तिकालीन तथा रीतिकालीन आलोचना आधुनिक आलोचना के सदृश में भले ही कुछ महत्त्व न हो, किन्तु उसके ऐतिहासिक महत्त्व को अस्वीकारा नहीं जा सकता। ऐसी स्थिति में इन दोनों युगों की आलोचना पर भी दृष्टिपात कर लेना आवश्यक है।

(क) भक्तिकाल—भक्तिकाल में आलोचना के केवल गिने-चुने लिखे गये। ये ग्रन्थ भी संस्कृताचार्यों की सिद्धान्तिक आलोचना से प्रभावित हैं। वात दूसरी है कि इनकी मूल प्रेरणा सिद्धांत-विवेचन की लालमा न होकर भाव शृंगार अथवा काव्य-रचना में निहित है। सूरदास ने 'साहित्य-लहरी' में और नंद ने 'रस-मंजरी' में नायिकाभेद का प्रतिपादन तो किया है, किन्तु इनका आधार के काव्य-शास्त्री ग्रन्थ नहीं हैं। इनका लक्ष्य नायिका-भेद को समझाना न अपने इष्टदेव कृष्ण की प्रेम-लीलाओं में योग देना है। करणेश, रहीम, गोपा आदि अकबर के दरबारी कवियों ने भी काव्य का विवेचन किया है, किन्तु उन्हें रसिकता का ही पोषण है।

(ख) रीतिकाल—रीतिकाल में तो लक्षण-ग्रन्थों का ताँता ही लग रहा है इस काल के प्रवर्तक आचार्य केशव माने जाते हैं। सर्वप्रथम उन्होंने ही 'कवि

त्मक समीक्षा के लिये मार्ग प्रस्तुत कर दिया ।

पं पद्मसिंह शर्मा देव की महत्ता से सतुष्ट न हुये धीर उन्होंने बिहारी का सर्वोत्कृष्ट शृंगारी कवि सिद्ध करने का प्रयत्न किया । बिहारी-सत्सई का भूमिका भाग निबद्धकर शर्मा जी ने संस्कृत प्राकृत उर्दू एवं हिन्दी के कवियों से बिहारी की तुलना करते हुये शृंगारी कवियों में उन्हे सर्वोच्च स्थान प्रदान किया ।

शर्मा जी की बिहारी विषयक प्रबंधापूर्वक उन्नती धामोचना के उत्तर में पं कृष्णबिहारी मिश्र ने 'देव धीर बिहारी' नामक पुस्तक में देव धीर बिहारी की तुलना त्मक गभीर धामोचना करते हुये देव को बिहारी से उत्कृष्ट कवि सिद्ध किया । इसी पुस्तक की प्रत्यालोचना के रूप में जाला भयवानदीन ने 'बिहारी धीर देव' नामक पुस्तक में बिहारी को देव से ऊँचा स्थान देने का प्रयत्न किया ।

हिन्दी-युग के अंत में बाबू श्यामसुन्दरदास धामोचना के क्षेत्र में आये । उन्होंने हिन्दी में सर्वप्रथम वैज्ञानिक धामोचना-पद्धति का सूत्रपात किया । साहित्य-लोचन में अपने पौरस्त्व एवं पाषाणाय साहित्य-विज्ञांशो का तुलनात्मक एवं वैज्ञानिक अध्ययन प्रस्तुत करके प्राधुनिक साहित्य के मानमूर्यों तथा सिद्धांतों का प्रतिपादन किया । काव्य नाटक उपन्यास कहानी आदि साहित्यिक रूपों का 'साहित्यलोचन' में सारस्वीय ढंग से विवेचन किया गया है । ऐतिहासिक समीक्षा के क्षेत्र में 'साहित्यलोचन' में एक महत्त्वपूर्ण योग्य है । इस ग्रन्थ के निरचित बाबू श्यामसुन्दरदास ने कबीर तुलसी सूर आदि कवियों पर भी विस्तृत धामोचनाएँ लिखी हैं ।

(घ) सुकन युग आचार्य रामचन्द्र सुकन समीक्षा का एक निरचित मानदंड धीर इसकी एक निश्चित पद्धति को लेकर हिन्दी-युग में आये । उन्होंने स्थूल नैतिकता या नीतिक साम-हानि के प्रश्न को छोड़कर साहित्य की सूक्ष्म शक्ति—भावनाओं के उद्बलन की शक्ति—को साहित्य की कसौटी के रूप में अपनाया । उन्होंने प्रत्येक प्राचीन रस सिद्धांत को फिर से जीवन वाग दिया और काव्य में रस की सर्वोपरि प्रतिष्ठा की । उनकी दृष्टि में समाज-हित साहित्य का साध्य तो नहीं था । एक ऐसा साधन प्रचक्ष है जो साहित्य को व्यापकता प्रदान करता है ।

आचार्य सुकन द्वारा रचित समीक्षा ग्रन्थों में जायसी-दादाबली की भूमिका 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास' 'गास्वामी तुलसीदास' तथा 'चित्तमणि' के कुछ निर्बंध मुख्य हैं । तुलसीदास को उन्होंने आदर्शकवि के रूप में स्वीकार किया है । उन्हींने जितना महत्त्व तुलसी को दिया जितना सूक्ष्म अध्ययन तुलसी की कृतियों का किया उतना न तो किसी कवि को उन्होंने महत्त्व ही दिया और न ही उतना सूक्ष्म अध्ययन अन्य किसी कवि की रचनाओं का किया । सूक्ष्मता नभीरता एवं प्रीकृता सुकन जी की टीसी की प्रमुख विशेषताएँ हैं ।

सुकन युग में ही पद्मनाभ पुनाभास बन्धी हुये जिन्होंने 'विस्म-साहित्य' की रचना कर विस्म-साहित्य का सामान्य परिचय दिया है ।

(च) सुकन जी के बरबर्ती प्रमुख धामोचक—सुकन जी की धामोचना पद्धति को बढ़ाने वाले धामोचकों में पं विपननाथप्रसाद मिश्र कृष्णराकर सुकन रामदत्त

नाटक लिखना व्यर्थ है।" पारसी नाटको की तो उन्होंने अत्यन्त भर्त्सना की है। इन नाटको के विषय में वे कहते हैं—“काशी में पारसी नाटकवालों ने नाचघर में जब शकुन्तला नाटक खेला और उसमें धीरोदात्त नायक दुष्यन्त खेमटे-वासियो की तरह कमर पर हाथ रखकर मटक-मटक कर नाचने और 'पतरी कमर बल खाय' यह गाने लगा तो डॉक्टर थिवो, बाबू प्रमदादास मिश्र प्रभृति विद्वान् यह कहकर उठ आये कि अब देखा नहीं जाता। ये लोग कालिदास के गले पर छुरी फेर रहे हैं। यही दशा बुरे अनुवादों की होती है। बिना पूर्व-कवि के हृदय से हृदय मिलाए अनुवाद करना शुद्ध भ्रष्ट मारना ही नहीं, कवि की लोकान्तर स्थित आत्मा को नरक-कष्ट देना है।”

भारतेन्दु-युग में ही चौधरी बदरीनारायण 'प्रेमघन' ने अपनी 'आनन्द कादम्बिनी' पत्रिका में 'सयोगिता-स्वयम्बर' और 'वग-विजेता' पुस्तकों की विस्तृत रूप में आलोचना की। बालकृष्ण भट्ट ने भी 'हिन्दी-प्रदीप' में 'सच्ची समालोचना' नामक शीर्षक से 'सयोगिता-स्वयम्बर' की आलोचना की।

भारतेन्दु-युगीन आलोचना के विषय में एक बात ध्यान देने की है और वह यह कि इस युग के आलोचकों का ध्यान आलोच्य ग्रन्थ के दोष-निरूपण पर ही लगा रहा, उसके गुणों की ओर उनकी दृष्टि ही न गयी।

(घ) द्विवेदी युग—सन् १९०० ई० में 'सरस्वती' के सम्पादक के रूप में प० महावीरप्रसाद द्विवेदी आलोचना-क्षेत्र में अवतरित हुये। किन्तु द्विवेदी जी के भी आगमन से पूर्व गंगाप्रसाद अग्निहोत्री की 'समालोचना' (१८९६ ई०), अम्बिकादत्त व्यास की 'गद्य काव्य की मीमांसा' आदि कुछ छोटी-छोटी आलोचना पुस्तिकाएँ प्रकाशित हो चुकी थीं। द्विवेदी जी कवियों तथा लेखकों की साधारण सी त्रुटि की भी आलोचना कर दिया करते थे। उन्होंने हिन्दी-कालिदास की आलोचना नामक पुस्तक में लाला सीताराम बी० ए० द्वारा अनूदित कालिदास के नाटकों की भाषा सम्बन्धी त्रुटियों का विवेचन किया। इसके उपरान्त उन्होंने 'विक्रमाकदेव चरित-चर्चा' और 'नैषधचरित-चर्चा' जैसी परिचयात्मक पुस्तकों द्वारा व्याख्यात्मक समीक्षा का सूत्रपात किया। 'कालिदास की निरकुशता' नामक ग्रन्थ में उन्होंने कालिदास के काव्यों की भाषा में व्याकरण विषयक व्यक्त कमी पर प्रकाश डाला है। द्विवेदी जी का महत्त्व इस बात में विशेष रूप से है कि उन्होंने अपनी समीक्षाओं द्वारा हिन्दी-काव्य को शृंगारिकता के दलदल से निकालकर उसे देश प्रेम और समाज-सुधार की भावनाओं से अनुप्राणित कर दिया।

द्विवेदी-युग में ही मिश्रबन्धुओं ने 'मिश्रबन्धुविनोद' और 'हिन्दी नवरत्न' की रचना द्वारा हिन्दी आलोचना को विकास की ओर उन्मुख करने में महत्त्वपूर्ण कार्य किया। 'मिश्रबन्धुविनोद' में हिन्दी के कवियों की परिचयात्मक समीक्षाएँ प्रस्तुत की गई हैं और 'हिन्दी-नवरत्न' में हिन्दी के नौ प्रमुख कवियों के काव्य की विशेषताओं का विस्तृत वर्णन किया गया है। 'हिन्दी-नवरत्न' की रचना करके मिश्रबन्धुओं ने व्याख्यात्मक एवं विश्लेषणात्मक आलोचना के साथ-साथ तुलनात्मक आलोचना को भी गति प्रदान की। उन्होंने देव को विहारी से ऊँचा स्थान देते हुए हिन्दी में तुलना

धीन सम्बन्ध का उद्घाटन करती है और सचेतन रूप में समाज की बदलने वाले साहित्य की सृष्टि की और संपन्न का ध्यान आकर्षित करती है। इस आलोचना का सबसे बड़ा दोष यह है कि मार्क्सवादी आलोचना उसी साहित्य को भ्रष्ट समझते हैं जो मार्क्स के सिद्धांतों का प्रचारक समाजवाद का समर्थक तथा पूर्वाधार की निष्ठा करने वाला हो। इससे साहित्य उन गुणों से मण्डित होने से वंचित रह जाता है, जिन्हें हम स्वीकरी कह सकते हैं।

(इ) हिन्दी आलोचना की बहुमुखी प्रगति—आज हिन्दी आलोचना अत्यंत तीव्र गति से घात बढ़ रही है। अनेक आलोचकों ने साहित्य के विभिन्न बंधों विविध साहित्यकारों तथा उनकी विशिष्ट कृतियों पर गवेषणापूर्ण विस्लेषणात्मक एवं विवेचनात्मक आलोचनाएं प्रस्तुत की हैं। विविध कवियों तथा लेखकों की विवेचनाओं तथा उनकी प्रगति प्रकृति की खोज से सम्बन्धित अनेक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हिन्दी में प्रकाशित हो चुके हैं। तुमसी सूर बामसी कबीर आदि कवियों पर अनेक आलोचनाएं निरन्तर चली हैं। तुमसी पर रामचन्द्र दुबस, रामसुन्दरदास माताप्रसाद, मुक्त चन्द्र बली पांडेय राजपति बीलित, रामनरेश मिश्रा और बलदेवप्रसाद की आलोचनाएं प्रमुख स्थान रखती हैं। सूरदास पर मुन्शीराम शर्मा का 'सूर-सूरस' लक्ष्मणलाल बाल्य पेयी का 'सूरदास' प्रबोधन बर्मा का 'सूरदास प्रमुख्यतः मित्तल का 'सूर-निर्णय' जनार्दन मिश्र का 'सूरदास' दुबसजी का 'सूरदास' हजारीप्रसाद द्विवेदी का 'सूर साहित्य आदि अनेक आलोचनात्मक ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं। कबीर पर हजारी प्रसाद द्विवेदी रामकुमार शर्मा रामसुन्दरदास तथा डॉ. नोबिल त्रिगुणाधर ने उत्कृष्ट कोटि की आलोचनाएं लिखी हैं। डॉ. पीताम्बरचन्द्र बड़म्हाल तथा परशुराम चतुर्वेदी ने क्रमशः अन्त-साहित्य और सूफी-साहित्य पर अत्यन्त गम्भीर विवेचन प्रस्तुत किया है। बामसी तथा सूफी-काव्य पर भी डॉ. कमल कुलकर्णी डॉ. बलदेव तथा चन्द्र बली पांडेय आदि आलोचकों ने अत्यन्त महत्त्वपूर्ण आलोचनाएं लिखी हैं। कंसल पर पं. कृष्णचन्द्र दुबस का 'कंसल की काव्यकला' चन्द्रबली पांडेय का 'कंसलदास' डॉ. हीरालाल बीलित का 'आचार्य कंसलदास' आदि अनेक आलोचना ग्रन्थ प्रकाश में आ चुके हैं। बिहारी पर विवेचनाएं प्रसाद मिश्र की 'बिहारी की बाल्यभूति' श्रुपल पर मनीरचन्द्रप्रसाद बीलित का 'बाल्य-विमर्श और दिव पर डॉ. नरेन्द्र का 'दिव और उनकी कविता' आदि अनेक सारगर्भित आलोचनाएं लिखी जा चुकी हैं। भारतेन्दु से सम्बन्धित बजरत्नदास का 'भारतेन्दु इतिवृत्त' डॉ. रामलाल शर्मा का 'भारतेन्दु-पुष्प' तथा किशोरीलाल मुष्ट का 'भारतेन्दु और उनके अग्र्य सहयोगी कवि' आदि उत्कृष्ट समीक्षा ग्रन्थ प्राप्त होते हैं। प्रसाद के काव्य तथा नाटकों पर रामलालसुमन की 'कवि प्रसाद की काव्य-साधना' रामलालसिंह का 'कामायनी अनुशीलन' डॉ. फ्रेडरिक्स का 'कामा बली-सौन्दर्य' डॉ. हारिका प्रसाद का 'कामायनी में काव्य' संस्कृति और दर्शन' बगल्लाधरप्रसाद शर्मा का 'प्रसाद के नाटकों का सांस्कृतिक अध्ययन तथा रामकृष्णदुबस 'सिन्धीमुख' की 'प्रसाद की नाट्यकला विवेक महत्त्व रखती है। मैथिली शरण मुष्ट पर डॉ. अत्येन्द्र का 'मुष्ट जी की कला' डॉ. नरेन्द्र का 'साकेत : एक अध्ययन' विरिञ्चानुक्त मिश्र की 'मुष्ट जी की काव्यचारा' डॉ. जयकांत बोसल का 'मैथिली

शुक्ल शिलीमुख चद्रवली पाडेय, वावू गुलावराय, डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा मुख्य हैं।

आज के आलोचको में आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी, आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी तथा डा० नगेन्द्र विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने 'सूर-साहित्य', 'कवीर' 'नाथ-सम्प्रदाय', 'हिंदी-साहित्य का आदि काल', 'हिंदी-साहित्य' प्रभृति आलोचनात्मक ग्रंथ लिखकर हिंदी आलोचना की बहुत आगे बढ़ाया है। द्विवेदी जी ने हिंदी-साहित्य के आदिकाल, भक्ति आंदोलन तथा निर्गुण ज्ञानाश्रयी शाखा के स्पष्टीकरण में बहुत बड़ा योग दिया है। उनकी शैली जहाँ एक ओर प्रौढ़ है वहीं दूसरी ओर सरल, रोचक और व्यंग्यात्मक भी है। आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी ने मौलिक दृष्टिकोण को आधुनिक साहित्यकारों की समीक्षा की है और अपने निष्कर्षों से समीक्षा-जगत् में एक खलबली मचा दी है। प्रेमचंद के दोषों का उद्घाटन सर्वप्रथम वाजपेयी जी ने किया। आपके आलोचनात्मक ग्रंथों में 'हिन्दी-साहित्य बीसवीं सदी', 'आधुनिक साहित्य', 'सूरदास' आदि के विशेष रूप से उल्लेख्य हैं। डॉ० नगेन्द्र को पहले फ्रायडवादी आलोचक समझ लिया गया था, किंतु अब उन्हें विशुद्ध भारतीय समीक्षा का पोषक मान लिया गया है। वास्तव में डॉ० नगेन्द्र ने पौरस्त्य एवं पाश्चात्य काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों का गम्भीर अध्ययन कर तथा उनके बीच समन्वय स्थापित कर हिंदी में एक अत्यंत प्रौढ़ समीक्षा-पद्धति को जन्म दिया है। उनकी प्रमुख आलोचनात्मक कृतियों में 'सुमित्रानंदन पंत', 'साकेत एक अध्ययन', 'रीतिकाव्य की भूमिका', 'महा-कवि देव', 'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका', 'कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ' आदि उल्लेखनीय हैं। उनके सद्यः प्रकाशित ग्रन्थ 'रस-सिद्धांत' ने तो हिंदी-जगत् में क्रांति ही मचा दी है। डॉ० नगेन्द्र में 'अध्ययनशीलता के साथ-साथ मौलिकता गम्भीरता के साथ साथ सरलता एवं भावात्मकता के साथ-साथ बौद्धिकता का उचित समन्वय मिलता है।

डॉ० इन्द्रनाथ मदान पाश्चात्य समीक्षा का गम्भीर अध्ययन कर हिंदी-समीक्षा में अवतरित हुए हैं। उन्होंने अपने आलोचनात्मक ग्रन्थ 'मांडर्न हिंदी लिटरेचर' में आधुनिक साहित्य की अनेक प्रवृत्तियों का सूक्ष्म अध्ययन प्रस्तुत किया है। 'प्रेमचंद एक विवेचना' उनकी एक अन्य महत्त्वपूर्ण समीक्षात्मक कृति है।

मनोविश्लेषणात्मक समीक्षाकारों के इलाचंद्र जोशी और सच्चिदानंद हीरानंद वात्स्यायन 'अज्ञेय' का महत्त्वपूर्ण स्थान है। 'अज्ञेय' जी तो समग्र साहित्य को ही कुण्ठा से उत्पन्न मानते हैं। उनका कथन है—'आज का हिन्दी साहित्य अधिकांश में अतृप्ति का, या कह लीजिए लालसा का इच्छित विश्वास (Wishful thinking) का साहित्य है।' इन मनोविश्लेषणवादी आलोचकों पर फ्रायड, एडलर, युंग आदि के विचारों का सघन प्रभाव है।

मार्क्सवादी आलोचकों में डा० रामविलास शर्मा, शिवदानसिंह चौहान, प्रकाश चंद्रगुप्त, अमृतराय आदि के नाम आदरपूर्वक लिये जा सकते हैं। मार्क्सवादी आलोचक समग्र साहित्य का मूल्यांकन समाज की उपयोगिता की दृष्टि से करता है। अमृतराय के शब्दों में मार्क्सवादी आलोचना का रूप इस प्रकार है—“मार्क्सवादी आलोचना साहित्य की वह समाजशास्त्रीय आलोचना है जो साहित्य के ऐतिहासिक तथा गति-

प्रसाद मिश्र का 'काव्याग कौमुदी' डॉ. मयेन्द्र के भारतीय काव्य शास्त्र की परम्परा तथा रस सिद्धान्त कन्दोयालास पोद्दार की असकार मंजरी और 'रसमंजरी' डॉ. मगीरज मिश्र का 'हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास' डॉ. बसन्त उपाध्याय का भारतीय साहित्य शास्त्र डॉ. गुलाबराय के काव्य के रूप तथा 'सिद्धान्त और अभ्यसन नलिनी मोहन साम्याल का समासोचना उत्पन्न' रमाशंकर मुख्तार का धासोचनाग्रंथ डॉ. सत्येन्द्र का 'समीक्षा के सिद्धांत सीताराम चतुर्वेदी का समीक्षाशास्त्र श्रेयस्य सुपन का साहित्य विवेचन' डा. भीसावर गुप्त का 'पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त डॉ. गोविन्द त्रिभुवायत का सांख्यिक समीक्षा के सिद्धांत' प्रादि अनेक सैद्धान्तिक समीक्षा के ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें भारतीय एवं पाश्चात्य सिद्धांतों का गम्भीर अध्ययन कर अनेक नई स्थापनाएँ भी की गई हैं।

उपसंहार

प्रस्तुत विवेचन इस बात का साक्षी है कि हिन्दी-धासोचना ने अत्यल्प काल में आकाशीय प्रगति की है; किन्तु प्राबुद्धिक धासोचना में कुछ कमियाँ भी हैं जिनकी ओर धासोचकों का ध्यान नहीं आ रहा है। डॉ. पद्मपतिचन्द्र मुष्ट के शब्दों में 'इस समय हिन्दी धासोचना के पास कोई ऐसा सर्वसम्मत मानक नहीं है जो साहित्य को घामे बढ़ाने या ढक या उठाने में अधिक शोष दे सके। दूसरे कुछ धासोचकों की रीति में ऐसी बुराईयाँ अस्पष्टता एवं कटिलता पायी जा रही है जो पाठक के दिमाग को स्पष्ट करने के स्थान पर उसमें बेटी है। अतः यदि हिन्दी-धासोचना एक सर्वसम्मत मानक स्थापित कर सके और यदि बुराई धासोचक अपने विवेचन में अस्पष्टता का परित्याग कर सके तो हिन्दी धासोचना और भी तीव्र गति से उन्नति के मार्ग पर अग्रसर होगी।

शरण गुप्त कवि तथा भारतीय सस्कृति के आख्याता' आदि अनेक आलोचना-ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं। मुन्शी प्रेमचन्द पर डॉ० रामविलास शर्मा का 'प्रेमचन्द और उनका युग', जनार्दन द्विज का 'प्रेमचन्द की उपन्यास कला', मन्मथनाथ गुप्त का 'कलाकार प्रेमचन्द' और डॉ० इन्द्रनाथ मदान का 'प्रेमचन्द-एक विवेचन' आदि ग्रन्थ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

हिन्दी-साहित्य के विविध रूपों एवं प्रवृत्तियों पर भी अनेक शोधपूर्ण आलोचनाएँ प्रकाश में आ चुकी हैं। रहस्यवाद तथा छायावाद के समीक्षकों में डॉ० नगेन्द्र, नन्ददुलारे वाजपेयी, शम्भूनाथसिंह और गंगाप्रसाद पाण्डेय मुख्य हैं। प्रगतिवाद पर डॉ० रामविलास शर्मा, शिवदानसिंह चौहान तथा प्रकाशचन्द्र गुप्त आदि ने अच्छी आलोचनाएँ लिखी हैं।

नाटको पर डॉ० सोमनाथ गुप्त का 'हिन्दी-नाट्य साहित्य', डॉ० दशरथ ओझा का 'हिन्दी-नाटक उद्भव और विकास' तथा डॉ० नगेन्द्र का 'आधुनिक हिन्दी-नाटक' आदि विशेष महत्वपूर्ण हैं। उपन्यासों पर शिवनारायण—कृत 'हिन्दी-उपन्यास' तथा यज्ञदत्त का 'हिन्दी के उपन्यास' जैसे ग्रन्थ लिखे जा चुके हैं। कहानी-साहित्य का विवेचन केसरीकुमार की 'हिन्दी-कहानीकार', छविनाथ त्रिपाठी की 'कहानी-कला और उसका विकास' और डॉ० लक्ष्मीनारायणलाल की 'हिन्दी-कहानियों की शिल्पविधि का विकास' जैसी पुस्तकों में भली प्रकार किया गया है। निबन्ध-साहित्य के विवेचन के लिए जनार्दन स्वरूप की हिन्दी में निबन्ध-साहित्य तथा ब्रह्मदत्त शर्मा की 'हिन्दी-साहित्य में निबन्ध' जैसी पुस्तकें द्रष्टव्य हैं। आलोचना पर डॉ० भगवतस्वरूप मिश्र की 'हिन्दी-आलोचना उद्भव और विकास' सुन्दर पुस्तक है।

सम्प्रति विभिन्न विश्वविद्यालयों में पी-एच० डी० तथा डी० लिट० की उपाधियों के लिए स्वीकृत अनेक शोध-ग्रन्थ प्रकाश में आ रहे हैं। इन शोध-ग्रन्थों में आलोचना का अत्यन्त परिष्कृत रूप देखने को मिलता है। डॉ० दीनदयाल गुप्त का 'अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय', डॉ० नगेन्द्र का 'रीति काव्य की भूमिका', डॉ० पीताम्बरदत्त बड़धवाल का 'हिन्दी-काव्य में निर्गुण-सम्प्रदाय', डॉ० विजयेन्द्र स्नातक का 'राधा बल्लभ-सम्प्रदाय सिद्धांत और अध्ययन', डॉ० माताप्रसाद गुप्त का 'तुलसीदास', डॉ० भगीरथ मिश्र का 'हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास', डॉ० हरिवंश कोछड़ का 'अपभ्रंश साहित्य', डॉ० भोलानाथ तिवारी का 'हिन्दी-नीतिकाव्य', डॉ० शम्भूनाथ सिंह का 'महाकाव्य का स्वरूप-विकास', डॉ० विपिनविहारी त्रिवेदी का 'चन्दबरदायी और उनका काव्य', डॉ० रघुवंश का 'प्रकृति और काव्य' आदि शोध प्रवन्धों की गणना अत्यन्त उच्च कोटि के आलोचना ग्रन्थों में की जाती है। 'साहित्य सन्देश', 'सम्मेलन पत्रिका', 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका', 'आलोचना' आदि पत्रिकाओं में भी समय-समय पर महत्वपूर्ण आलोचनात्मक निबन्ध प्रकाशित होते रहते हैं।

आधुनिक युग में सैद्धान्तिक आलोचना की अच्छी प्रगति हुई है। इस क्षेत्र में सबसे पहला प्रयास डॉ० श्यामसुन्दरदास का ही माना जायेगा। वस्तुतः उन्हीं के 'साहित्यालोचन' में आधुनिक सैद्धान्तिक आलोचना का विकास हुआ। इसके उपरान्त प० रामदहिन मिश्र का 'काव्यदर्पण', हरिशंकर शर्मा का 'रमरत्नाकर', विश्वनाथ

प्रसाद मिश्र का 'काव्याय कीमती' डॉ. नरेश के 'भारतीय काव्य शास्त्र की परम्परा' तथा 'रस सिद्धान्त' कश्यपास्त्राम पोद्दार की 'मल्लिकार्जुनी' और 'रसमंजरी' डॉ. ममीरज मिश्र का 'हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास' डॉ. बलदेव उपाध्याय का 'भारतीय साहित्य शास्त्र' डॉ. मुत्ताहराम के 'काव्य के रूप' तथा सिद्धान्त और अध्ययन मसिनी मोहन साम्याल का 'समालोचना तथा रमार्णकर पुष्प का आलोचनादर्श' डॉ. सत्येश का 'समीक्षा के सिद्धांत' सीताराम चतुर्वेदी का 'समीक्षाशास्त्र' जेमरंग सुपन का 'साहित्य विवेचन' डा. भीमाचर गुप्त का 'पाश्चात्य साहित्य आलोचना के सिद्धान्त' डॉ. योगिन्द्र त्रिभुवायत का 'शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धांत' यदि अनेक वैज्ञानिक समीक्षा के ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं जिनमें भारतीय एवं पाश्चात्य सिद्धांतों का गम्भीर अध्ययन कर अनेक नई स्थापनाएँ भी की गई हैं।

उपसंहार

प्रस्तुत विवेचन इस बात का साक्षी है कि हिन्दी-आलोचना ने अत्यल्प काल में आशाहीन प्रगति की है। किन्तु आधुनिक आलोचना में कुछ कमियाँ भी हैं जिनकी ओर आलोचकों का ध्यान नहीं जा रहा है। डॉ. यशपतिचन्द्र गुप्त के शब्दों में 'इस समय हिन्दी आलोचना के पास कोई ऐसा सर्वसम्मत मानक नहीं है जो साहित्य को धाये बढ़ाने या ठक या छठाने में अधिक योग दे सके। दूसरे कुछ आलोचकों की जैसी मैं ऐसी दुर्बलता अस्पष्टता एवं अठिक्ता घाटी जा रही है जो पाठक के दिमाग को स्पष्ट करने के स्थान पर उलझा देती है। अस्तु यह कि हिन्दी-आलोचना एक सर्वसम्मत मानक स्थापित कर सकी और यदि दुर्बल आलोचक अपने विवेचन में अस्पष्टता का परिस्पाय कर सके तो हिन्दी आलोचना और भी तीव्र गति से उत्थति के मार्ग पर अग्रसर होगी।

: ८३ :

हिन्दी-गद्य की अन्य विधाएँ

१. भूमिका
२. जीवनी-साहित्य का स्वरूप विकास
३. आत्मकथा का स्वरूप एवं विकास
४. पत्र-साहित्य के गुण तथा विकास
५. गद्य-काव्य का स्वरूप एवं विकास
६. रेखाचित्र का स्वरूप एवं विकास
७. सस्मरण का स्वरूप एवं विकास
८. रिपोर्टाज का स्वरूप एवं विकास
९. उपमहार

भूमिका

उपन्यास, कहानी, निवन्ध, आलोचना, नाटक तथा एकाकी के अतिरिक्त आंग्ल-साहित्य के सम्पर्क के परिणाम-स्वरूप हिंदी में अन्य बहुत सी गद्य-विधाएँ विकसित हो गयी हैं। जीवनी, आत्मकथा, पत्र-साहित्य, गद्य-काव्य, रेखाचित्र, सस्मरण तथा रिपोर्टाज ऐसी ही विधाएँ हैं जिनका आधुनिक रूप पाश्चात्य साहित्य से प्रभावित है। यहाँ पर इन्हीं विभिन्न गद्य-विधाओं के स्वरूप तथा विकास का विवेचन हमारा उद्देश्य है।

जीवनी साहित्य का स्वरूप एवं विकास

साहित्य के विषय में प्रायः कहा जाता है कि वह समाज का प्रतिबिम्ब है। समाज का निर्माण मनुष्य से होता है। स्पष्ट है कि मनुष्य साहित्य का प्रमुख आकर्षण केन्द्र है। साहित्य-सर्जन भी मानव ही होता है। इस प्रकार कहा जा सकता है मानव मानव के अध्ययन का विषय है। अश्वेजी के प्रसिद्ध कवि पोप ने ठीक ही तो कहा था—“The Proper Study of man is man” जैसा कि अभी बताया गया कि साहित्य का केन्द्र-बिन्दु मानव है, किंतु साहित्य की कतिपय विधाएँ तो ऐसी हैं जो मुख्य रूप से मानव का ही अध्ययन प्रस्तुत करती हैं। उदाहरण के लिये समग्र जीवनी साहित्य पर मानव-जीवन की वास्तविकता की गहरी छाप रहती है। यो तो कुछ ऐसे उपन्यास भी निम्ने जा चुके हैं जो जीवनी-साहित्य के अधिक निकट हैं। उदाहरणार्थ पान्थ टिबिन्स का ‘डेविड कापरफील्ड’ हजारीप्रसाद द्विवेदी का ‘बाणभट्ट की आत्म-उपा मन्विदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’ का ‘देवर्ष एक जीवनी’। इन उप-

ग्यासों में उपन्यासकार का व्यक्तित्व कहीं तो स्पष्ट और कहीं अस्पष्ट रूप से प्रति-
भासित होता रहता है। किन्तु फिर भी उपन्यास उपन्यास ही हैं और जीवनी जीवनी
ही। इन दोनों के बीच मुख्य अन्तर यह कि उपन्यास में रचनात्मक कल्पना का कुछ
अधिक पुत्र रहता है जबकि जीवनीकार कल्पना का प्रयोग तो करता है, किन्तु केवल
सामग्री के संयोजन और प्रकाशन की विधि में। इस प्रकार जीवनीकार की कल्पना
वास्तविकता से सीमित रहती है। साथ ही 'जीवनीकार उपन्यासकार की भांति सर्व
व्यक्ति का भी दावा नहीं करता है। वह प्रष्टा के रूप में रहता है। वह अपने
चरित्र नायक के बहुत से रहस्यों को जानता है किन्तु फिर भी वह उसके मन की सब
बातों को पूरी दृष्टि के साथ नहीं कह सकता है। अज्ञात विषयों के सम्बन्ध में वह
अनुमान ही से काम लेता है।

जीवनीकार जिस व्यक्ति की जीवनी लिख रहा है उसकी छोटी-छोटी बातों
पर भी उसे दृष्टि रखनी पड़ती है क्योंकि ये छोटी-छोटी बातें उसके व्यक्तित्व उद्घा-
टन वाली होती हैं। इसी-सम्बन्ध में आनु-दाने भूत-मम विरहास कपडों की सापर
बाड़ी प्रथमा अधिक परबाह सिगरेट या बीड़ी में किसको अधिक पसन्द करना या
या अन्य नवीनी वस्तुओं के प्रतिमोह कंधों का हिमाला पसलों का जल्दी-जल्दी
मारना फिर बुझाना सेव चलना या धीरे चलना भवना कम्मा बुझ आदि को कृते
हुए चलना आदि छोटी छोटी बातों का जीवनीकार के लिये बड़ा महत्त्व है। आत्म
साहित्य में बोसवेल द्वारा लिखी गयी डॉ. जॉनसन की जीवनी अत्यन्त उच्चकोटि की
मानी जाती है। एक बार बोसवेल डॉ. जॉनसन से मिलने गये उस समय डॉ.
जॉनसन के सामने मारंगी के कुछ लिखने पड़े हुए थे। बोसवेल को देखते ही डॉ.
जॉनसन मारंगी के उन छिम्को को बड़ी जीभता के साथ एक तरफ रखे हुये सक्ड़ी में
समूक में भेक दिया। बोसवेल ने डॉ. जॉनसन की जीवनी में इस घटना को मर्याद
अंकित कर दिया है। इससे डॉ. जॉनसन के व्यक्तित्व क उद्घाटन में सहायता मिलती
है और पता चलता है कि डॉ. जॉनसन ऐसी स्थिति कभी नहीं माने देता चाहते थे
जिससे उनके पीरव को बक्का लगे। वे यह नहीं चाहते थे कि उनके पास घाने वाला
व्यक्ति यह सोचे कि यह कैसा व्यक्ति है जिसके चारों ओर कूड़ा-करकट पड़ा है।
कहने का अर्थभाव यह कि जीवनीकार ने जिस व्यक्ति को जीवनी के लिये चुना
है उसको दिनचर्या की छोटी-छोटी बातों पर भी ध्यान रखना आवश्यक है।

जीवनी के साहित्यिक गुणों की चर्चा करते हुये बाबू मुलाबराब ने लिखा है—
“जीवनी घटनाओं का प्रकट नहीं करन निबन्ध है। वह साहित्य की विधा है और
इसमें साहित्य और काव्य के सभी गुण हैं। वह एक मनुष्य के अन्तर और बाह्य
स्वरूप का (अर्थात् धारा या परमितिटी का) कलात्मक निरूपण है जिस प्रकार चित्र
कार अपने विषय का एक ऐसा पथ चित्रण करता है जो उससे विभिन्न पक्षों में प्रो-
प्रोत रहता है और जिसमें नायक की सभी कलाएँ और छटाएँ समग्रित हो जाती हैं
उसी प्रकार जीवनीकार अपने नायक के धारों की कुली समग्रकर उसके घातों में
सभी घटनाओं का निबन्ध करता है इन विषय में भी सामान्य सुजन का अर्थ है—
“जीवनी की घटनाओं के विवरण का नाम जीवनी नहीं है। लेखक नहीं नायक के
जीवन में ऐसे उसके विवरण के उसके व्यक्तित्व के चरित्रों की उसकी मुख्य जीवन-वाप

को खोलकर पाठको के सामने रख देता है वहा जीवनी-लेखन, कला सार्थक होती है। ऊपर से दिखाई पड़ने वाले रूप को दिखाकर ही जीवनी-लेखन-कला सन्तुष्ट नहीं होती, वह उस आवरण को भेदकर अन्त स्वरूप और आन्तरिक सत्य को प्रत्यक्ष करती है।”

जीवनी की विशेषता इस बात में है कि उसमें नायक का आभा (personality) पूर्ण रूप से उभर आये। जीवनीकार का कर्त्तव्य यह है कि न तो वह दरवारी कवियों की भांति नायक की प्रशंसा के पुल बाँधता चला जाय और न ही निन्दकों की भांति बुराईयों को तिल का ताड़ बना दे। उसे सदैव आनुपातिक दृष्टि रखने की आवश्यकता है।

जीवनीकार के नायक में त्रुटियों का होना सामान्य बात है, किन्तु उसका कर्त्तव्य यह है वह नायक के दोषों का इस प्रकार अनावरण करने न लग जाय कि वह उसके गुणों को विस्मृत ही कर बैठे। साथ ही जीवनीकार को अपने नायक की बुराईयाँ भी दबानी अथवा छिपानी नहीं चाहिए। मानव की दुर्बलताएँ भले ही उसका गौरव न हो किन्तु वे उसके व्यक्तित्व का परिचय अवश्य देती हैं। कहा जाता है कि राजकवि टेनीसन को विकटोरिया की जुवली के अवसर पर दिनभर सिगरेट पीने को नहीं मिली तो उन्होंने कहीं छिपकर सिगरेट पी। इस प्रकार की दुर्बलताओं का उद्घाटन मनुष्य को मनुष्य बनाये रखता है और उसके चरित्र में मिथ्या देवत्व का भान नहीं होने देता। दोषों का वर्णन भी सहृदयता पूर्ण ढंग से होना चाहिए। इस दृष्टि से प० बनारसीदास द्वारा लिखित कविवर मत्स्यनारायण जी की जीवनी अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि की है।

जीवनी-लेखन में इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि कोई अनावश्यक बात न आने पाये और न ही कोई आवश्यक बात छूट जाय। लिटनस्ट्रैची का कथन है—
“A brevity that excludes everythings that is redundant and leaves nothing that is significant

स्ट्रेची ने जीवन-लेखन का दूसरा गुण यह बताया है कि लेखक को अपनी स्वतन्त्रता न खो देनी चाहिए, किन्तु अपनी स्वतन्त्रता बनाये रखने का यह अर्थ कदापि नहीं कि जीवन-लेखक नायक के दोषों के अन्वेषण को ही अपना उद्देश्य मान बैठे। लेखक को सदैव इस बात का ध्यान होना चाहिए कि उसकी अपेक्षा नायक का महत्त्व अधिक है।

जीवनी में शैली का बहुत अधिक महत्त्व है। बाबू गुलाबराय ने जीवनी-लेखन में शैली का स्थान निर्धारित करते हुए लिखा है—“शैली साधारण चरित्र-नायक की जीवनी को भी आकर्षक बना देती है। सफल जीवनी के लिए या तो चरित्र नायक इतना महान हो कि रामचन्द्र जी की भांति उसका चरित्र ही काव्य हो और किसी का कवि बन जाना गुप्त जी के शब्दों में ‘सहज समाव्य हो या लेखक महान हो जिसके पारम-स्पर्श और कलम के जादू में लोहा भी सोना हो जाय। डॉ० मृषिकान्त जी शास्त्री ने पहले प्रकार के उदाहरण में वीस वेल की लिखी हुई जॉनसन की जीवनी बताई है और दूसरे प्रकार में जॉनसन द्वारा लिखी हुई सेवेज की जीवनी को घोर सकेत किया है। पहले का चरित्र नायक महान था। जहाँ पर चरित्र नायक

धीरे से एक बोनो ही महान् हों वहाँ तो सीने में सुमध की बाठ ही हो आयी। यह बाठ तो टोमोर पायी और जगह-जगह मेहक के धातु-धरि में ही पाई जाती है।

जीवनी-लेखक अपने चरित्र-नायक के अन्तर बाह्य स्वल्प का चित्रण कलात्मक रूप से करता है। इस चित्रण में वह अनुपात और खालीगता का पूरा ध्यान रखता हुआ सहृदयता स्वतन्त्रता और निष्पक्षता के साथ अपने चरित्र नामक के गुण-बोध-मय सजीव चित्रण का एक आकर्षक शैली में उद्घाटन करता है।

जीवनियों के मुख्यतः दो प्रकार हो सकते हैं। एक तो ऐसी जीवनियाँ जिनमें लेखक चरित्र नायक के गुण-बोधों का यथावत् वर्णन कर दे और पाठक अपनी रस के अनुकूल निष्कर्ष निकाल ले। दूसरी वे जीवनियाँ जिन्हें लेखक एक विशेष दृष्टिकोण से लिखता है। ऐसी जीवनियाँ ही अधिक माया में लिखी गयी हैं तथा लिखी जा रही हैं। प्रथम प्रकार की जीवनी कम ही देखने में आती हैं। बीसवें शताब्दी द्वारा लिखित डॉ. जॉनसन की जीवनी प्रथम प्रकार की जीवनीयों का अच्छा उदाहरण है।

जहाँ तक जीवनीयों के विकास का प्रश्न है उसकी परम्परा पर्याप्त प्राचीन है। पारश्वत्य देशों में साहित्य की इस विधा की बड़ी प्रगति हुई है। यूनान में प्लूटार्क की जीवनीयों ईसा की प्रथम शताब्दी ई. पूर्व में लिखी गयी थी। पारश्वत्य जगत् में तो जीवनी की लेखन-कला के क्षेत्र में निम्न निम्न प्रयोग भी हुए हैं। उदाहरणार्थ बुडबिग ने नाइल नदी की जीवनी लिखी है। हिन्दी का जीवन-साहित्य पारश्वत्य देशों की अपेक्षा नवीन है। यहाँ जो प्राचीनतम जीवनीय उपलब्ध होनी हैं उनमें 'पीपली बंधनों की बाँट' अल्लामा तथा प्रियादास द्वारा उसकी टीका प्रमुख हैं। अस्वर्ण्य का 'बुद्ध चरित' आदि कुछ प्राचीन चरित्र काव्य भी मिलते हैं किन्तु इनमें कविता प्रधान हो गया है। बाँटों में साम्प्रदायिकता की भावना अधिक है। महाराम तुलसी के भी दो पद्यमय जीवन निकले थे किन्तु प्रायः उन्हें अधिमायिक माना जाता है।

धार्मिक युग में कई जीवनीय लिखी गयी हैं। बनारसी बास जगदीश्वरी द्वारा लिखित प. सरनारायण की जीवनी का उल्लेख पहले हो ही चुका है। बजरत्नराय ने 'मारुतेन्दु' नाम से मारुतेन्दु जी की जीवनी ही नहीं लिखी बल्कि उसमें उन्होंने उनके साहित्य का भी विवेचन किया है। इनके अतिरिक्त जीवनी और संस्मरण-साहित्य में श्री भगवन्नाथ बास बिड़ला का बापू श्री स्वामिनारायण कपूर का भारतीय ब्रह्मचर्य श्री मन्नाराम घणाल का सेनापति का संत श्री टीकणन्द चटर्जी का हर्षवर्द्धन स्वामिनारायण पाण्डेय का 'सद्भाट घण्टी' आदि पुस्तकें विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। धार्मिक जीवनी-साहित्य में राजनीतिक नेताओं की जीवनी-लेखकों की विशेष महत्त्व मिल रहा है। श्री सुभाषचन्द्र बोस के जीवन से सम्बन्धित बहुत सा साहित्य निरमा है। श्रीमान् अम्बुल कलाम आजाद की भी जीवनी का हिन्दी अनुवाद प्रकाश में आ चुका है। यात्रा की पुस्तकों में महापण्डित राहुल साह्यायन के विषय में तीन वर्ष और तीव्रतम भूमि तथा मीनवी महेस आजाद इत 'मेरी ईरान यात्रा' आदि पुस्तकें मुख्य हैं।

को खोलकर पाठको के सामने रख देता है वहा जीवनी-लेखन, कला सार्थक होती है। ऊपर से दिखाई पड़ने वाले रूप को दिखाकर ही जीवनी-लेखन-कला सन्तुष्ट नहीं होती, वह उस आवरण को भेदकर अन्त स्वरूप और आन्तरिक सत्य को प्रत्यक्ष करती है।"

जीवनी की विशेषता इस बात में है कि उसमें नायक का आत्मा (personality) पूर्ण रूप-से-उभर आये। जीवनीकार का कर्त्तव्य यह है कि न तो वह दरवारी कवियों की भाँति नायक की प्रशंसा के पुल बाँधता चला जाय और न ही निन्दकों की भाँति बुराइयों को तिल का ताड़ बना दे। उसे सदैव आनुपातिक दृष्टि रखने की आवश्यकता है।

जीवनीकार के नायक में त्रुटियों का होना सामान्य बात है, किन्तु उसका कर्त्तव्य यह है वह नायक के दोषों का इस प्रकार अनावरण करने न लग जाय कि वह उसके गुणों को विस्मृत ही कर बैठे। साथ ही जीवनीकार को अपने नायक की बुराइयाँ भी दबानी अथवा छिपानी नहीं चाहिए। मानव की दुर्बलताएँ भले ही उसका गौरव न हो किन्तु वे उसके व्यक्तित्व का परिचय अवश्य देती हैं। कहा जाता है कि राजकवि टेनीसन को विक्टोरिया की जुवली के अवसर पर दिनभर सिगरेट पीने को नहीं मिली तो उन्होंने कही छिपकर सिगरेट पी। इस प्रकार की दुर्बलताओं का उद्घाटन मनुष्य को मनुष्य बनाये रखता है और उसके चरित्र में मिथ्या देवत्व का भान नहीं होने देता। दोषों का वर्णन भी सहृदयता पूर्ण ढंग से होना चाहिए। इस दृष्टि से प० बनारसीदास द्वारा लिखित कविवर मत्स्यनारायण जी की जीवनी अत्यन्त उत्कृष्ट कोटि की है।

जीवनी-लेखन में इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि कोई अनावश्यक बात न आने पाये और न ही कोई आवश्यक बात छूट जाय। लिटनस्ट्रेची का कथन है—
"A brevity that excludes everything that is redundant and leaves nothing that is significant"

स्ट्रेची ने जीवन-लेखन का दूसरा गुण यह बताया है कि लेखक को अपनी तन्त्रता न खो देनी चाहिए, किन्तु अपनी स्वतन्त्रता बनाये रखने का यह अर्थ (अपि नहीं कि जीवन-लेखक नायक के दोषों के अन्वेषण को ही अपना उद्देश्य माने)। लेखक को सदैव इस बात का ध्यान होना चाहिए कि उसकी अपेक्षा नायक का हृत् अधिक है।

जीवनी में शैली का बहुत अधिक महत्त्व है। बाबू गुलाबराय ने जीवनी-लेखन शैली का स्थान निर्धारित करते हुए लिखा है—
"शैली साधारण चरित्र-नायक की जीवनी को भी आकर्षक बना देती है। सफल जीवनी के लिए या तो चरित्र नायक तना महान हो कि रामचन्द्र जी की भाँति उसका चरित्र ही काव्य हो और कसी का कवि बन जाना गुप्त जी के शब्दों में 'सहज समाव्य हो या लेखक महान हो जिसके पारस-स्पर्श और क्लम के जादू से लोहा भी सोना हो जाय। डॉ० रूयकान्त जी शास्त्री ने पहले प्रकार के उदाहरण में बीस बेल की लिखी हुई जॉनसन की जीवनी बताई है और दूसरे प्रकार में जॉनसन द्वारा लिखी हुई सेवेज की जीवनी को घोर सकेत किया है। पहले का नायक महान था। जहाँ पर चरित्र नायक

इस क्षेत्र में गोस्वामी जी का प्रयास अधिक सफल हुआ। उनकी बीबनी से पता चलता है कि गोस्वामी जी को अपने स्वतन्त्र विचारों के लिए प्रत्यक्षिक कष्ट उठाना पड़ा था। उनके पिता ने भारतेन्दु जी से मिलने के लिए उन्हें मना कर रखा था क्योंकि उनके पिता भारतेन्दु जी को गान्धिक समझते थे। एक बार वे भारतेन्दु जी से मिलने के लिए प्राची रात को घर से निकले और इसके लिए उन्हें अपने दरबार को रिस्खत भी देनी पड़ी थी। अद्यावत् द्वारा मिलित कल्याण भार्य के पत्रिक का भी विशेष सम्मान है। भाई परमानन्द जी की किसी हुई धाप बीठी एक साहसपूर्ण जीवन के बात-प्रतिभाओं की कहानी है। विद्योती हरि की धारमकथा 'मेरा जीवन प्रवाह' का नाम से प्रकाशित हो चुकी है। इसरत्न राबेन्द्रप्रसाद जी की धारमकथा 'सच्चे सारक' की धारमोन्नति के कष्टनाकीर्ण पत्र की धमनीस धावा का वर्णन है।

पत्र-साहित्य के गुण तथा विकास

पत्र बस्तुतः एक प्रकार से धारमकथा के ही स्थापान हैं। प्रत्यक्ष केवल इस बात में है कि धारम कथा में व्यक्ति का इतिहास रहता है जबकि पत्रों में धारम कथा बीबी सम्मिलित नहीं मिलती। पत्र-साहित्य का महत्त्व वतमात्र हुए कुमार राय जी ने लिखा है कि पत्रों के द्वारा हमको लेखक के महत्त्व व्यक्तित्व का पता चल जाता है। उसमें हमको बने-उठे मजे-मजाये मनुष्य का चित्र नहीं बरम् एक नयन-किरते मनुष्य का स्नेह-घाट (Snap Shot) मिल जाता है लेखक के वैयक्तिक सम्बन्ध उसके मानसिक और बाह्य संघर्ष तथा उसकी रुचि और उस पर पड़ने वाल प्रभाव का हमका पता चल जाता है। पत्रों में कभी-कभी तत्कालीन सामाजिक राजनीतिक वा साहित्यिक इतिहास की झलक भी मिल जाती है। धारमकथा की भाँति कुछ पत्रों का महत्त्व उनके विषय पर निर्भर रहता है कुछ का बीबी पर जिन पत्रों के विषय और बीबी बीबी ही महत्त्वपूर्ण हो वे साहित्य की स्थायी लग्नति बन जाते हैं।

मह तो ठीक है कि पत्र-लेखक पत्र किन्ती एक व्यक्ति को लिखता है किन्तु फिर भी वे सर्व-साधारण के मनोरञ्जन के साधन बन सकते हैं। पत्रों में पत्र-लेखक के व्यक्तित्व की छान साहित्य की प्रग्य विचारों की घोषा नहीं प्रसिद्ध रहती है। पत्रों की एक बहुत बड़ी विशेषता यह होती है कि पत्र लेखक पत्रों को कभी लोचन नहीं लिखता। वह कभी मह विचार नहीं करता कि जिन व्यक्ति के लिए पत्र लिखा गया है उनके व्यक्तित्व कोई प्रग्य भी उसे पड़ेगा। इसीलिए पत्र-लेखक में संचलन बीबी का प्रभाव रहता है किन्तु फिर भी कुछ लोग ऐसे निरुत्सह होते हैं कि उनके द्वारा किम्बिधायक भी प्रग्य न लिखे जाने पर भी उनके लेखों में बीबी साहित्यिकता धा जाती है।

बीबी बात हम साहित्य की प्रग्य विचारों में पाते हैं बड़ी बीबी में बी। साहित्य की विभिन्न विधाया में लेखक अपने हृदय की उमंग को व्यक्तियुक्त प्रदान करता है और इस प्रकार वह अपनी उमंग व्यक्त उगाह को धारने 'गठन' नर नरनिन नर देता है। पत्र में भी लेखक अपने हृदय की नगाई देता करता है। बन्धन-धरि नर ईशान्वर है यदि उनकी योग्यता में कुछ भी सक्ति है तो वह अपनी नगाई में नरगा हा प्राप्ति और उनके द्वारा लिखे गये पत्र साहित्य का नर बाण बन जाते।

आत्मकथा का स्वरूप एवं विकास

आत्मकथा तथा जीवनी में कुछ भिन्नता होती है। आत्मकथा-लेखक जितना अपने विषय में जान सकता है। उतना जीवनी लेखक अपने चरित नायक के विषय में नहीं। आत्मकथा लिखने में पर्याप्त सावधानी की आवश्यकता पड़ती है। आत्मकथाकार का यह कर्त्तव्य है कि वह आत्मश्लाघा के चक्कर में पड़कर आत्मकथा को अपने गुणों ही गुणों से आपूरित न कर दे और न ही वह आत्म-प्रकाश में शील-सकोच दिखाए। उसे बड़े ही शुद्ध हृदय से अपने विषय में सब कुछ साफ-साफ कह देना चाहिए। आत्मकथा-लेखन के विषय में अब्राहम काउली का विचार है—“किसी आदमी को अपने बारे में खुद लिखना मुश्किल भी है और दिलचस्प भी क्योंकि अपनी बुराई या निन्दा लिखना खुद हमें बुरा मालूम होता है और अगर हम अपनी तारीफ करें तो पाठक को उसे सुनना नागवार मालूम होता है।”

आत्मकथा कई प्रकार से लिखी जा सकती है—सम्बद्ध रूप में, जैसे, महात्मा गांधी की आत्म कथा या डॉ० श्यामसुन्दरदास की आत्म कहानी, अथवा स्फुट निबन्धों के रूप में, जैसे, सियारामशरण के ‘बाल्यस्मृति’ आदि ‘भूठ-सच’ के कुछ लेख। निराला जी ने ‘कुल्ली भाट’ की जीवनी के सहारे अपनी आत्मकथा का भी कुछ अश्रस्पष्ट रूप से दे दिया है, किन्तु वस्तुतः यह कहानी की कोटि में ही आयेगी। महा-देवी जी के ‘अतीत के चल-चित्र’ और ‘स्मृति की रेखाएँ’ नाम की कृतियों के लेख वास्तव में आत्मकथा और निबन्ध के बीच की विधाएँ हैं। इनमें घटना का अश्र थोड़ा और उससे सम्बन्धित भाव और विचार कुछ अधिक मात्रा में हैं। इनमें आत्म कथा का भी अश्र केवल इतना ही है कि उससे सम्बन्धित भाव और विचार कुछ अधिक मात्रा में हैं। श्यामसुन्दरदास की जीवनी अत्यन्त सुगठित है।

हिन्दी में जो सबसे पहली आत्मकथा मिलती है वह अकबर के समकालीन जैन कवि बनारसीदास की आत्मकथा है जो ‘अर्द्ध’ कथानक नाम से कविता में लिखी गयी है। इसमें उन्होंने अपनी बुराईयों और दुर्बलताओं का बिना किसी सकोच के उद्घाटन किया है—

“भयौ बनारसिदास तन, कुष्ट रूप सरबग ।
हाड-हाड उपजी व्यथा, केस रोम भुव-भग ॥
बिस्फोटिक अगणित भये, हस्त चरन चौरग ।
कोऊ नर साला ससुर, भोजन करइ न सग ॥
ऐसी असुभ वशा भई, निकट न आवैं कोइ ।
सासू और विवाहिता, करहिं सेव तिय दोइ ॥
जल भोजन को लेहिं सुख, देहिं भानि मुख माहि ।
ओखद ल्यावाहिं अग में, नाक मूँवि उठि जाहि ॥”

आगश में तेल की कचीड़ी उधार लेकर खाने की बात भी उन्होंने लिखी है। भारतेन्दु-युग में भी आत्मकथा-साहित्य का कुछ विस्तार हुआ। प० प्रतापनारायण मिश्र ने अपनी आत्मकथा लिखनी प्रारम्भ की थी, किन्तु वह अधूरी ही रह गयी।